Tudor CARANFIL

DICȚIONAR SUBIECTIV AL REALIZATORILOR FILMULUI ROMÂNESC

CINEMA

POLIROM

© 2013 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Foto copertă: © iStockphoto.com/selimaksan

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

CARANFIL, TUDOR
Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc / Tudor Caranfil. – Iași: Polirom, 2013
Bibliogr.

ISBN print: 978-973-46-3545-0
ISBN ePub: 978-973-46-4008-9
ISBN PDF: 978-973-46-4009-6

81'374.2:791.43(498):929=135.1

Printed in ROMANIA

Tudor CARANFIL

DICŢIONAR SUBIECTIV AL REALIZATORILOR FILMULUI ROMÂNESC

POLIROM
2013

TUDOR CARANFIL (n. 1931, Galați), critic cinematografic și istoric de film. Absolvent cu Diplomă de Merit al Facultății de Filosofie din cadrul Universității din București, s-a specializat ulterior în filmologie. Din 1959 a fost criticul cinematografic al cotidianului *Informația Bucureștiului*, unde, între 1960 și 1970, a redactat, săptămânal, pagina de cinema intitulată „Carnet de cinefil". În 1962 fondează primul cinematograf de arhivă din București, „Seara prietenilor filmului", pe baza căruia va fi creată, doi ani mai târziu, Cinemateca Română. Din 1970 activează cu precădere în televiziune, unde realizează, între 1972 și 1977, un popular magazin săptămânal de cultură cinematografică intitulat „Vârstele peliculei", emisiune reanimată din 1990 până în 1997. Alte cicluri de emisiuni TV inițiate: „Istoria unei capodopere", „Povestea unui gag", „Dicționar cinematografic", „Amfiteatrul artelor", „Traveling peste timp", „Telefilmoteca de Aur" ș.a.m.d.

Din 1966, cu *7 capodopere ale filmului mut*, demarează apariția unei lungi serii de volume dedicate istoriei cinematografiei, printre care se numără *F.W. Murnau* (1968), *Vârstele peliculei, o istorie a filmului în capodopere* (vol. I-IV, 1982-1998; vol. V, 2012, propus de FIPRESCI pe lista The Best Books on Film), *Cetățeanul Kane. „Romanul" unui film* (1978), toate reeditate ulterior, *În căutarea filmului pierdut* (1988, volum distins cu Premiul ACIN), *Dicționar universal de filme* (2002; ediția a II-a, 2003; ediția a III-a, 2008), primul de acest fel publicat în România, urmat de primul *Dicționar de filme românești* (2002; ediția a II-a, 2004), *Pe aripile vântului* (2003).

În cercetările sale de istoria filmului a pus în valoare cel mai bogat depozit de informații cu privire la începuturile cinematografiei românești, lăsat moștenire de marele actor Aristide Demetriade și redescoperit în august 1985, înlăturând definitiv, în volumul *În căutarea filmului pierdut* (1988), o serie dintre erorile istoriografiei despre nașterea filmului românesc de ficțiune.

Tudor Caranfil este, din 1970, solicitat anual la Festivalul internațional de la Karlovy Vary, din 1980 este invitat permanent al Festivalului de la Berlin, unde a fost solicitat frecvent în juriul FIPRESCI, din 1993 este corespondent permanent al Agenției Române de Presă (AGERPRES) la festivalul de la Cannes și, în calitate de comentator al presei românești, participă la multe alte festivaluri cinematografice internaționale, ca Los Angeles, Locarno, Oberhausen, Cottbus, Lübeck, Namur, Rotterdam, San Francisco, precum și la principalele festivaluri de film organizate în decursul anilor în România (Mamaia, Costinești, TIFF etc.). Este laureat al Premiului „D.I. Suchianu", 2011, „pentru întreaga carieră de critic și istoric de cinema", distins, pentru contribuția deosebită la dezvoltarea artei și culturii cinematografice românești, cu „Clacheta de Aur" a Uniunii Autorilor și Realizatorilor de Film din România în 2012 și cu Diploma pentru merite deosebite în cercetarea istoriei filmului românesc de Arhiva Națională de Filme. În 2013, UCIN (Uniunea Cineaștilor din România) i-a decernat Premiul de Excelență, omagiindu-i întreaga activitate.

Este tatăl regizorului de film Nae Caranfil.

Argument

Sine ira et studio!

Un dicționar, fie el și subiectiv, al regizorilor români de film este oare o oportunitate în momentul de față?

Atât să fi ajuns, oare, de bogat repertoriul realizatorilor noștri de film, încât e nevoie să te orientezi, printre valuri, călăuzit de un asemenea instrument lexicografic? Hai să revenim la realitate!...

Realitatea: „România e o mică țară aflată la marginea Europei, cu o mică industrie de film", aprecia sever A.O. Scott, un observator străin, la 2 decembrie 2011, în cotidianul american *The New York Times*. Dar acest duș rece continuă cu o energică precizare: o fi ea mică, cinematografia românească, dar „are o amprentă foarte puternică asupra cinemaului mondial". Și își dezvolta, apoi, ideea în superlative care pe noi ne-ar intimida, dar colegul de la *The New York Times* și le susține riguros statistic: „Probabil că nici o altă țară nu are mai multe premii la Cannes pe cap de locuitor sau o mai bună participare la festivalul de pe Croazetă, unde filmele românești au fost printre marile evenimente ale deceniului trecut…".

Așa înfățișa situația filmului românesc un comentator american, aceasta era perspectiva asupra stării cinemaului nostru într-unul dintre cele mai mari ziare de peste ocean.

Mi-am reamintit cuvintele sale în 20 decembrie 2012, când o colegă de la Mediafax mi-a adus știrea că *După dealuri*, filmul distins cu laurii celui mai bun scenariu la Cannes, a fost selecționat pe „lista scurtă" a filmelor care își disputau premiile Oscar în 2012. A fost prima dată când ni s-a întâmplat să ajungem în lista cea scurtă din care se aleg cele cinci filme care-și dispută statueta! Nu am luat Oscarul, nu am fost reținuți în topul celor cinci nominalizați, dar am trăit o premieră, am urcat o treaptă mai sus.

Vă mai amintiți când, în *Restul e tăcere*, Nae Caranfil îl punea, în 1912, pe fictivul producător de film Negrescu să le promită colaboratorilor săi, porniți spre Paris, că „vom cuceri lumea cu filmele noastre"? Habar n-avea de adevărul acestei tirade. Însuși tânărul meu fiu își scria oarecum ironic scenariul în 1989 (avea 29 de ani), într-una din cele

mai grele perioade din istoria filmului românesc, pe atunci o cinematografie provincială, mișunând de nulități, cu imitatori conștiincioși ai unor sensibilități străine care aveau, ca supremă ambiție, simularea unui modernism mohorât.

O vreme, nouă, criticilor, ni s-a cerut indulgență. Cinematografia noastră a rămas timp de câteva decenii una „cu pantalonași scurți". Timpul trecea peste noi, sintagma rămânea ca un blestem. Printre câțiva oameni de incontestabil talent, o legiune de impostori își găsise sălaș în primitiva, dar primitoarea noastră industrie a celuloidului. Niciodată nu se filmase mai mult și totodată mai puțin ca pe atunci, totul, toate speranțele se spulberau, din torentul de fotograme desprinzându-se aproape numai actorii. Regizorii îi urmau cumințI, din secvență în secvență, incapabili să priceapă viața și adevărurile acesteia, fără sentiment, fără pasiuni, fără revolte și fără ură. Iar actorii interveneau cu agoniseala lor de-o viață, talentul.

Și, culmea ironiei, la începutul începuturilor, în 1912, poetul Victor Eftimiu visase posteritatea:

> Aș vrea să-i văd pe toți trecând hotarul,
> Măcar așa, pe-un film rătăcitor.
> Căci dacă nu ni se cunoaște limba,
> *Măcar, prin film, să fim ai tuturor!* (s.a.)

Teribilă această frustrare, „măcar prin film...", sfâșietor suspin care i-a scăpat bardului…

În 1912, când, la primul nostru lungmetraj, actorii Naționalului porneau cu rolele lor nedevelopate spre Paris, asemenea visuri puteau rezona ironic. Dar nici un secol mai târziu, când cea mai tânără generație de cineaști români ataca festivalul festivalurilor, nimeni n-ar fi întrevăzut că ei vor deveni niște răsfățați ai Croazetei, frecvent ridicați pe podium, întrecând în trofee marile cinematografii, cu „o amprentă foarte puternică în cinemaul mondial", cum zice, nu fără oarece mirare, dacă nu invidie, comentatorul american. Și totuși, o asemenea cinematografie a țâșnit sub ochii noștri.

Așadar, e justificat dicționarul de regizori? Acum un deceniu ar fi fost ridicol, azi e mai mult decât realitate, e consemnare de istorie stratificată. Dacă ar fi fost cronologic, chiar că ar fi putut deveni o istorie palpitantă a acestei incredibile ascensiuni. Noi, în complicitate cu editorul, l-am gândit însă cuminte, alfabetic. Și se cade să precizăm că și așa rămân în afara preocupărilor noastre performanțele filmului documentar și animat, precum și explorarea unui domeniu atât de bogat ca acela al filmului de televiziune. Ne ocupăm doar de autorii de ficțiune și numai de lungmetrajele lor destinate marelui ecran. Deși

aceste omisiuni pot părea arbitrare, nu există în ele desconsiderare. Pur și simplu, un lexicograf are limitele lui. Și am lăsat aceste capitole, demne de tot respectul, celor ce vor veni, pentru că vor fi destui mai buni decât noi.

N-am uitat în schimb, în cercetarea noastră, de cineaștii străini care au făcut film de ficțiune inspirați de țara noastră sau care au căutat ambianțele naturale spectaculoase pe care le ascunde România. Există și un cineast pe care autorul nu se încumetă să-l comenteze: e fiul său, regizorul Nae Caranfil. Și asta pentru simplul motiv că apropierea dintre noi ne-ar tulbura credibilitatea.

Pentru cazul de față l-am rugat pe tânărul meu coleg Mihai Fulger, în a cărui acribie și autoritate am totală încredere, să acopere capitolul din dicționar rezervat lui Nae Caranfil. Tot pe el l-am solicitat să mă ajute și cu articolul despre Cristian Nemescu. Destinul teribil a făcut ca unicul său lungmetraj să fie finisat după dispariția acestui atât de înzestrat regizor. Multe secvențe, mai ales în partea finală a filmului, poartă asupra lor dureroase semne de întrebare. Nu m-am îndurat, n-am avut curajul să-i judec filmul. L-am simțit pe Mihai Fulger mai aproape de Cristian Nemescu decât mine.

În ce mă privește, mă ocup, „fără ură și părtinire", de ceilalți colegi ai lor, care au visat să adauge noi trepte istoriei filmului românesc. Și unica ambiție a autorului acestui dicționar, fie el și subiectiv, rămâne de a fi util cinefilului cufundat în miraculoasa aventură care a adus noua tinerețe a artei noastre cinematografice...

Tudor Caranfil
București, 2013

A

ACHIM, Gabriel (n. 17.07.1975, Mizil). Din 2004 a scris și regizat câteva scurtmetraje cu care a participat la diverse festivaluri. În 2011 debutează în lungmetrajul de ficțiune cu *Visul lui Adalbert*, film de intensă originalitate, „de producție", cum i-am fi spus cu două-trei decenii în urmă, numai că accidentul de muncă mușamalizat pe ecran exprimă falimentul unui sistem social și inspiră o pagină de umor negru, cu dialoguri subtile de rezonanță tragică. Finalul însă e ratat total, ca la marea majoritate a filmelor românești. Distins în 2013 cu un GOPO pentru debut.

ALEXA, Visarion (n. 18.09.1947, Bălușeni, Botoșani). A absolvit IATC în 1971. După o vie activitate teatrală debutează în 1978 cu adaptarea (liberă!) după *În vreme de război* de I.L. Caragiale: *Înainte de tăcere*. De fapt, autorul îl folosește pe clasic doar ca alibi pentru propriile obsesii și, călcând pe drumul deschis de Victor Iliu, se lansează într-un exercițiu înghețat de stil, servit cu talent de operatorul Nicu Stan (Premiul pentru cea mai bună imagine la San Sebastián). *Înghițitorul de săbii*, din 1981, e o parabolă neconvingătoare a miracolului artei, dar și melodramă cu efecte îngroșate de sălbăticie cazonă, pornindu-se de la o hibridare greu digerabilă între Alexandru Sahia (care furnizează titlul nuvelei, personajul, greva din docuri) și Gheorghe Brăiescu, umorist al vieții cazone. În completare, sunt împinși la rampă doi histrioni mizantropi, manipulând o parabolă neconvingătoare despre condiția artei într-un mediu social opresiv. Proiectul, incongruent și heteroclit, e aberant din start, cu personaje abstracte, slab definite. În rol principal, Victor Rebengiuc, de pildă, are de însuflețit ideea de erou de război și, după ce i se dau ca recuzită ochelari negri și muzicuță, n-are altceva de făcut decât să fredoneze marșul *Eroi au fost...* În secvențele „tragice" ale filmului, interpreții sunt antrenați în mișcări hieratice, adevărate balete, vetuste, Leopoldina Bălănuță e „o femeie în negru" cu doi hulubi albi în mână, clișeu cu

trimitere simplistă la Picasso, și, din deșartă ambiție a alegoriei, un cal e chinuit de moarte într-o secvență parazitară ce inspiră milă atât pentru patruped, cât și pentru regizor.

În 1982, cineastul recurge din nou la I.L. Caragiale cu *Năpasta*, operă care-l obsedează pe Visarion dacă ținem seama de faptul că, într-un singur deceniu, i-a dedicat trei montări scenice și una cinematografică, probabil datorită predilecției pentru stări paroxistice. Dar, cel puțin în versiunea cinematografică, regizorul mută traiectoriile trasate de dramaturg într-o zonă a neputinței, lipsită de sâmburele de nebunie ce ar fi putut face din această melodramă o capodoperă. Caligrafia de inspirație expresionistă, ca și masivul împrumut teatral incompatibil specificului filmic amplifică impresia de artificial. Muzica semnată de Aurel Stroe a primit Premiul ACIN. *Punct... și de la capăt*, din 1986, lăsa să se întrevadă inconfundabilul stil de confesiune al regizorului, într-o poveste inconsistentă și rudimentară semnată de Radu F. Alexandru, care insinua totuși sub conformismul scenelor de uzină o stare de spirit nu tocmai adecvată „construcției socialismului". Posibil și din cauza unor dureroase amputări, montajul e vraiște.

În 1992, Visarion revine pe ecrane cu *Vinovatul*, în care asezonează „disident" o mai veche piesă a lui Ion Băieșu într-o neo-*Năpastă* a cinematografiei conjunctural-politice postdecembriste, din nou mai mult teatru decât expresivitate filmică. Dar eșecul definitiv îl are cu *Luna verde*, din 2010, un *road-movie* inițiatic (cum altfel?) „despre generația tânără și problemele ei", pe care și le închipuie din persoane „agățate" pe Internet, din muzici psihedelice, din pasiuni amoroase, inversiuni sexuale și, mai ales, bani. Scenariul, mărturisea autorul, „a fost scris de mine în tinerețe, iar rolul principal era gândit pentru Răzvan Vasilescu la douăzeci și ceva de ani". 18 ani mai târziu, personajul a devenit punct de pornire pentru un nou scenariu, regizorul invitând-o să-l restaureze pe studenta sa, Iris Spiridon, personajele resuscitate dobândind structuri atât de „inovate" încât produsul dramaturgic devine, deși previzibil, complet incoerent, dar, cum spera regizorul, oricum „trecut cumva în plan metafizic". În schimb, i se injectează dramei tonifiante precum un placebo concertul lui Molko, se operează analiza detaliată a artei pictorului Ion Pacea, sunt citați în „subsoluri" aleatorii Salinger, Truman Capote și alții, se improvizează un workshop sub pretextul pregătirii unui spectacol de avangardă, se afectează o intelectualitate timorantă, trucuri aduse mai toate din teatru.

După mai bine de 30 de ani de tentative repetate de a comunica pe plan cinematografic, Alexa Visarion rămâne, pentru film, un diletant recidivist. El anunța, în 2010, un nou film intitulat *Recviem pentru un erou!* pe un scenariu de Adrian Lustig.

ANGELOPOULOS, Theo (n. 27.04.1935, Atena – d. 2012). Este important și pentru istoria filmului românesc prin *To vlemma tou Odyssea* (*Privirea lui Ulysse*), despre pionieratul fraților Manakia, macedo-români care înregistraseră, la începutul secolului, fără să țină seama de bariere etnice sau statale, mărturia vieții și moravurilor Balcanilor. Noua sa *Odisee* începe din Skopje, continuă la București și la Constanța (unde se aflau numeroasa familie română și părinții fraților Manakia) și ajunge, prin Belgrad, la Sarajevo, în plin război civil contemporan. În drumul său întâlnește de trei ori câte o altă Nausică (aceeași Maia Morgenstern), posibilitățile triplului personaj feminin rămânând insuficient diferențiate. Angelopoulos creează un cinema fluid, cu frecvente glisări în spațiu și timp, confruntând miturile antice cu realitatea contemporană, cu variațiuni în jurul exilului exterior sau interior, dezvăluind, în planuri lungi, ample, întrepătrunderile populației balcanice, făcând imposibilă rezolvarea pe cale violentă a problemelor etnice și reducând la absurd conflictele. Un moment cu totul memorabil al filmului e deriva pe Dunăre a unui gigant monument de granit al lui Lenin, instalat, la comanda unui colecționar, pe un șlep și petrecut de țăranii care-și fac cruce pe malul românesc, aidoma mujicilor care alergau după trenul funerar al aceluiași Lenin, din *Kinoglaz*-ul lui Vertov.

APETRI, Bogdan George (n. 1976). A studiat Dreptul în România și a profesat doi ani ca avocat, înainte de a se stabili în Statele Unite, unde a absolvit dubla specializare Regie de film și Imagine la Columbia University din New York. Debutul în lungmetraj și-l face, în 2010, cu *Periferic*, 24 de ore din viața Matildei, deținută învoită, după doi ani de detenție, să-și îngroape mama. După ceremonie trebuie să se întoarcă imediat pentru a-și executa ceilalți patru ani de închisoare. Dar când ajunge în familie constată că băiețelul pe care-l lăsase în grija acesteia a ajuns la orfelinat. Cineaștii noștri formați în America sunt, pare-se, obsedați de condiția condamnaților din închisorile românești. Dacă personajul din *Eu când vreau să fluier...*, filmul lui Florin Șerban, era frământat de situația frățiorului său, eroina lui Apetri are să-și salveze

copilul. Dar, spre deosebire de Șerban, povestea scenaristului Tudor Voican se petrece în afara închisorii, iar punctul de sprijin al filmului este Ana Ularu, cu chipul încordat și încremenit în decizie (Leopardul pentru interpretare la Locarno), trăind ardent replici nerostite. Dincolo de așa-zisul minimalism al tinerilor cineaști, eroii filmului lui Apetri iau viața în serios.

APOSTOL, Cătălin. Cunoscut și premiat pentru munca lui de reporter TV, semnatar al unor anchete sociale în revista *As*, amenință publicul cinefil cu un lungmetraj ficțional intitulat *Umilință – Locul unde clopotul nu bate niciodată*. Eroul debutului a avut, cândva, o viață normală, fiind un medic veterinar respectat. Dar un accident absurd i-a pustiit existența. A devenit Pacoste, mutul și țapul ispășitor al unui sat potopit de noroaie și amenințat mereu de inundații. Este încă un pretext pentru cultul hidosului și promiscuității, atât de drag tinerei cinematografii românești, crescută în spiritul de subumanitate tâmpă, promovat în ultimii ani mai ales de Mircea Daneliuc. Scenografia lui Mihnea Tăutu acutizează senzația de teatru filmat și de artificial pe care o lasă făcătura, iar imaginea lui Marian Stanciu reproduce, fără inventivitate, atmosfera bacoviană de lichefiere pe care o lăsase, ceva mai înainte, *Caravana cinematografică*. Filmul e redundant în „viața de căcat" pe care o reproduce mecanic, cu pretenții inevitabil alegorice, vizând neapărat România contemporană.

ARCADY, Alex (n. 1947, Alger). Studiază în Franța de la 15 ani. Debutează ca actor la 22 de ani. Se specializează în comedie, dar, involuntar, în 2002 stârnește râsul cu un thriller desfășurat în România, *Entre chiens et loups*, despre un *sniper* expediat la București pentru a executa un atentat împotriva unui politician veros. Pentru a nu fi suspectat, cumva, de *parti-pris*, citez dintr-un comentariu francez, publicat de hebdomadarul *Studio Magazine* (nr. 181): „Acest thriller plat și fără prea mare suspans ar fi inofensiv (...) dacă România n-ar fi, aici, redusă la o vastă «țară a nimănui», condusă de politicieni corupți și de tot felul de tâlhari. Punct de vedere minimalizator, simplist și caricatural. Pur și simplu jenant!". Dacă-i jenează pe ei, ce să mai zicem noi?!

ARDANT, Fanny (Margueritte Judith) (n. 22.03.1949, Saumur). A crescut la Monaco până la 17 ani, a studiat întâi Științele Politice

înainte să se simtă atrasă de actorie. Pe la începutul anilor ’80 era deja consacrată, primind o binemeritată recunoaștere internațională pentru mai multe roluri, dintre care cel jucat alături de Gérard Depardieu în *La Femme d’à côté* (*Femeia de alături*), regizat de François Truffaut, a fost cel mai „vizibil”. A primit César-ul pentru cea mai bună interpretare feminină în *Pédale douce*. Vorbind fluent limba engleză, Ardant a jucat și în mai multe filme britanice și americane, printre care *Callas Forever* (2003). Dar, atrasă de noi aventuri profesionale, în 2009 încerca și regia unui lungmetraj de ficțiune, *Cendres et sang* (*Cenușă și sânge*). Experiența n-a fost tocmai norocoasă! După ani de exil marsiliez, eroina ei, Judith, se întoarce în țara natală… în care se vorbește românește, probabil fiindcă s-a filmat în România, folosind actori români. Mai ales Ion Besoiu, în rolul temutului șef de bandă, Timoșa, e memorabil. Ardant asimilează, din păcate, prea multe clișee patetice definitiv consumate, pe o canava dramaturgică desuetă, dar și pe fundalul autumnal carpatin, admirabil pus în valoare de Gérard de Battista.

B

BARNA, Marius Theodor (n. 7.09.1960, Oradea). Urmează cursurile Facultății de Mecanică între 1980 și 1985 la Timișoara și e licențiat al UNATC în 1995, activând apoi ca producător, scenarist și regizor. Își începe activitatea regizorală cu scurtmetraje, unele distinse cu premii internaționale, iar în 1998 debutează în lungmetraje cu *Față în față*, drama unei scriitoare disidente care află dimineața, de la știrile TV, că soțul ei ar fi colaborat cu Securitatea ani de zile, raportându-le conștiincios „organelor" activitatea acestuia. Primul său film atrage atenția prin ingeniozitatea disimulării devizului precar pe care-l acorda, în anii '90, cinematografia noastră unui debut, reducând personajele la trei: El, Ea și, în locul amantului, Televizorul. Privit ca film intimist, de cameră, amplificat de dialogul cu lumea exterioară prin fereastra incontrolabilă a receptorului TV, demersul lui Barna e demn de respect și chiar ofertant. Din păcate, această performanță e umbrită în ultima parte a filmului, când soții sunt scoși pe străzile orașului, incursiune care nu aduce absolut nimic nou în dezvoltarea poveștii, nici n-o potențează, nici nu argumentează surpriza finală, când eroina minte pentru a-și apăra soțul, viața și căsnicia. Recursul la exterioare nu face decât să destrame tensiunea și să rupă ceea ce ar fi putut fi unitatea de concepție a dramei. Urmează, în același an, un film pentru TV, *Război în bucătărie*, transpus pe 35 mm pentru marele ecran, doi ani mai târziu, fără o motivație solidă. Filmul pornește de la confruntările civile din anul 1990 la Târgu-Mureș. Zguduit de sălbăticia conflictului etnic, un soldat dezertează, refugiindu-se la limanul unei „insule-canton", în care nici un tren nu mai oprește. Acolo își duc traiul, în pustietate, doar un acar ungur și fiica sa. Fata îi dă intrusului întâi o pâine, apoi tot ce mai avea de oferit. Când tatăl „are obiecții", tânărul îl cinstește cu un cuțit în spate proclamând: „Vreți să-mi mâncați ficații? Vi-i mănânc eu pe-ai voștri, separatiști împuțiți!". Cum se

vede, „filmul de iubire" s-a convertit subit în thriller politic, orientându-se după cerințele *market*-ului european așa cum le intuiau preferințele autorii. Defăimător sub aspectul ideilor și primitiv sub cel al limbajului, deși fusese difuzat deja pe micile ecrane, la cele mai de vârf dintre ore, o comisie ONC i-a aprobat gonflarea. A realizat, în săli, un scor fără precedent, aproape o sută de bilete înregistrate în toată țara! Dar a prilejuit și debutul notabil al unei tinere și frumoase actrițe: Imola Kezdi. Plimbat, fără rezultate semnificative, de la Albena la Mumbai și de la Sarajevo la Kiev, filmul nu l-a descurajat pe regizor, care se repezea, în 2004, în alt subiect politic „gras" ca *„Sindromul Timișoara" – manipularea*, producție inițiată de Nicolae Oprițescu, care realizase și o bună parte din filmări, și abandonată apoi în condiții misterioase. Când, în sfârșit, filmul a apărut, s-a constatat că, din nou, evenimentele din decembrie 1989 au fost folosite doar ca un vag pretext jurnalistic alcătuit din locuri comune, resturi de la ospețele altor confrați care i-o luaseră înainte. Realizatorul mai adaugă ici-colo un taraf țigănesc, un curcan apetisant, un insert cu osuarul mistificator și uite demarat filmul-demascare! Același procedeu e utilizat și în *Dincolo de America* (2008), despre o scriitoare căreia i se interzice această calificare și este repartizată sub regimul comunist ca zidăriță. În militantismul ei primitiv, pelicula lui Barna bate cele mai stupide însăilări cinematografice din perioada „obsedantului deceniu"! Personajele se autodefinesc rudimentar („Sunt tovarășul Stan. Am putere mare!"), scenele de luptă și tortură sunt ridicole, inserțiile erotice cu „sexualism cinic", rușinoase, iar pretenția regizorului de a face ba „Casablanca est-europeană", ba „variațiune pe tema lui Pygmalion" e de-a dreptul jalnică. Singura care iese mai bine din această tristă improvizație e frumoasa Daniela Nane, care-și demonstrează un autentic registru dramatic. Ultima „lovitură" a „maestrului", *Casanova, identitate femenină*, a rulat meteoric prin București, în 2009. El aducea aminte, penibil, în gratuitatea sa inocentă, de o „dramă" din 1967 semnată de Lucian Bratu, *Un film cu o fată fermecătoare*. Nici aici povestea nu mai contează, de altfel epica filmului e debilă și implauzibilă, ci nurii actriței principale Maria Dinulescu. Frumoasă, ambițioasă și expresivă, cum e, ar fi putut ține întreg filmul pe umerii ei rotunzi, dar nu condusă de o nulitate regizorală precum prolificul Barna, și nu

pe post de marionetă. Deși parcă mai îngrijit decât în precedentele sale țepe, meșterul trivializează farmecele actriței, punând-o să sugereze, penibil și fără inventivitate, mereu aceleași elanuri și aleanuri erotofile.

BARTA, Gabriel (n. 1923, Cluj-Napoca – d. 1972, Petroșani). Pe lângă numeroase și remarcabile filme documentare, realizează și unicul său lungmetraj de ficțiune, *Cinci oameni la drum*, în 1962. Cei cinci – patru sudori și un șofer – sunt mobilizați de secretarul lor de partid, după închiderea șantierului, pentru o nouă lucrare. Nu toți sunt dispuși să schimbe încă o dată locul de muncă. Problemele de familie? Oboseala vârstei? Comoditatea? Important e să nu se despartă, să rămână împreună. Tentativa de a aborda filmul „artistic" vine din partea a doi împătimiți documentariști (care împărtășeau prejudecata că ficțiunea ar fi echivalentă cu „neadevărul"). Dar ce distribuție! (Lazăr Vrabie, Ilarion Ciobanu, Gheorghe Ciprian, Victor Rebengiuc!) Și ce ambianță muzicală sublimată de compozitorul Pascal Bentoiu! „Noi eram proști, dar aveam idei serioase. Eram încuiați, nu șmecheri! Vroiam să fim cinstiți și actuali și justi și consecvenți și conformi și curajoși ca o tentativă de «mântuire», care ar fi dovedit că nu suntem javrele «mic-burgheze» care se zicea că am fi", explica Radu Cosașu (coscenarist alături de Nicolae Țic) rațiunea de a face un asemenea film, la peste jumătate de secol de la realizare, în 2004.

BĂLEANU, Andrei Cătălin (n. 7.02.1947). Provine dintr-o familie bucureșteană în care tatăl era general, iar mama, răsfățata actriță Victoria Mierlescu. Absolvă IATC în 1969. După prezența greu identificabilă într-un documentar colectiv consacrat inundațiilor din 1971, în 1973 își realizează primul lungmetraj de ficțiune, *Muntele ascuns*, pe un subiect ingrat, dar la ordinea zilei, maturizarea pe șantierele de construcție, căruia tânărul regizor îi găsește, cu inventivitate, o bogăție de detalii ce vitalizează personajele, captând atenția publicului. Filmul prilejuiește, pe lângă debutul regizoral, și unul actoricesc, adevărat eveniment, cel al unui viitor mare actor de film: Horațiu Mălăele. După un interludiu la televiziune, unde lasă una dintre cele mai remarcabile adaptări izbutite vreodată la noi (*Sub pecetea tainei*, după Mateiu Caragiale, în 1965), tânărul cineast e rechemat pe marele ecran pentru *E atât*

de aproape fericirea (1977). În ciuda subiectului-comandă (uzina ca „incubator al omului nou"), filmul se distinge, în epocă, prin sinceritatea tonului, observația vie și forța sugestiei poetice. Dar realizatorul are ghinion! „Defecțiunea" actorului Albert Kitzl, care a ales libertatea în RFG înainte de încheierea turnajului, complică munca de platou, fiind solicitată dublarea acestuia cu Florian Pittiș. Bine primit de critică, autorul ar putea reveni în studiouri, dar încercările prin care a trecut par a-l fi dezgustat definitiv de meserie, pe care o abandonează în favoarea unei vieți confortabile de boem. Absența, incapacitatea sa competițională, în deplin acord cu nesimțirea responsabililor cinematografiei, ratează astfel o regretabilă valoare potențială. Andrei Cătălin Băleanu se retrăgea din Buftea la 30 de ani, vârstă la care alți regizori abia își încep cariera. Despre această dispariție a unui talentat cineast, cu o acoperire estetică mai mare, cred eu, decât la Dan Pița sau Mircea Veroiu, colegul său, Laurențiu Damian, scria că „rămâne un caz în istoria filmului românesc, pentru care vinovați suntem noi". Damian l-a întâlnit, câțiva ani mai târziu, pe Băleanu într-o casă aproape goală. „Vindea obiecte lăsate de părinții lui, obiecte vechi, de valoare, ca să supraviețuiască. Era senin, împăcat cu sine, plin de datorii, fără perspective, dar și fără regrete..." Ulterior și-a înstrăinat și casa familiei, iar în iarna anului 2008, omul căruia cinematografia românească îi datora două filme de referință era întâlnit, „senin, împăcat cu sine", într-un azil, printre nefericiții rămași fără acoperiș. Subiect de melodramă pentru regizorii viitorului.

BĂRBULESCU, Daniel (n. 1946, Târgu-Jiu). Absolvă IATC în 1978 și lucrează ca secund în diferite echipe. În 1991 i se oferă prilejul unui debut în lungmetraj ficțional cu *Vânătoarea de lilieci*, despre doi ofițeri de Securitate care filmează, în decembrie 1989, dintr-un bloc în vecinătatea căruia se dau încă lupte. Imaginile „furate" stârnesc interesul unor grupări adverse care ar dori să ascundă adevărul. Victimă a unei confuzii, un maior e, fără noimă, urmărit între București și Litoral. Bun prilej de vilegiatură pe banii statului, suferințele nemeritate ale bietului ofițer generând un incoerent subprodus polițist. Unul dintre numeroasele debuturi compromise de iluzia că pe tema evenimentelor care au schimbat destinul țării s-ar putea trăncăni mai departe, ca pe vremea filmelor despre 23 August 1944.

BERESFORD, Bruce (n. 16.08.1940, Sidney). Diplomat al universității din orașul natal, face benzi documentare pentru guvernul nigerian. Este angajat apoi de British Film Institute în calitate de consilier, se reîntoarce la Sidney, unde turnează *The Adventures of Barrie McKenzie* (1972), satiră acerbă la adresa încremenirii societății australiene. În 1988 realizează comedia *Her Alibi* (*Alibi din dragoste*), simpatic cocteil de tensiune și burlesc, căruia jocul transfigurării adevărurilor prozaice de viață în iluzii romantice, pe tastatura ordinatorului, îi sporește hazul. Intriga o are în centrul ei pe Nina Ionescu, o frumoasă emigrantă românca acuzată că și-ar fi ucis amantul cu o foarfecă. Paulina Porizkova, interpreta rolului româncei, cehă după nume sau slovacă, amintește prin ingenuitate și factură de Audrey Hepburn, e frumoasă și farmecă prin ironie și inteligență. Ea îi furnizează spectatorului român o sursă de umor suplimentară, ce-i drept involuntară: limba română pe care realizatorii au ținut, de dragul autenticității, s-o folosească. Jargonul de mahala bucureșteană e debitat cu un impecabil accent hollywoodian.

BERGER, Martin (n. 6.01.1892, Mainz – d. 1969, Berlin). Regizor german de mâna a cincea, important pentru noi fiindcă a turnat, în pragul anilor '30, două lungmetraje de ficțiune inspirate de doi mari scriitori ai României. Primul, *Venea o moară pe Siret* (*Sturmflut der Liebe*), din 1929, reprezenta o adaptare aproximativă a romanului omonim al lui Mihail Sadoveanu, peliculă care a provocat protestele înverșunate ale presei. „Cui face propagandă acest film?", se întreba perplex, scandalizat și fiindcă realizatorii beneficiaseră de frumoase subvenții de la stat, Vasile Timuș în *Rampa*. „Domnilor Berger și Fuetterer, sânilor dezgoliți ai frumoasei doamne Albani și paraginii românești, prafului de pe șosele, costumului național ales cu o lipsă de gust «rafinată», holdelor inexistente ori poate petrolului românesc?" Iar Emil Botta, în *Vremea*, preciza că unui cineast străin i s-a dat un roman bogat, greu, de viață și „ochilor noștri uimiți li s-au înfățișat, ca o viziune de coșmar, moravuri ciudate, procesiuni dansate și ritualuri magice ca în Congo african". Dar copia incompletă (1.320 m) care se păstrează a conservat nu numai nurii doamnei Albani, ci și chipurile și jocul lui Ion Brezeanu, Alexandru Giugaru, Marietta Deculescu, deși nu în roluri principale. Cineastul german avea să recidiveze un

an mai târziu cu *Ciuleandra* (*Verklungene Träume*), inspirat, de astă dată, de romanul lui Liviu Rebreanu, coproducție „germano-africano-țigănească", așa cum o caracteriza *Universul*. În ce privește latura propagandei, pelicula conținea, ca altădată *Independența României*, o lungă paradă de 10 Mai, cu toate oficialitățile timpului la tribună. După anul 2000, ANF a izbutit să recupereze aproape 20 de minute din film înfățișând, între altele, și această defilare care, după unele surse, dura o jumătate de oră. Din vizionarea fragmentului se constată că Berger integrase momentul oficial într-o acțiune paralelă, bine gândită prin montaj: defilarea era intersectată de planuri din asistență cu ocheadele schimbate între provocatoarea Anița (Elvira Godeanu) și Puiu (Nicolae Bălțățeanu) în timp ce Mădălina, care intercepta semnalele, se prăbușea într-o tristă resemnare. Ideea nu era lipsită de ingeniozitate, îmbinând obligațiile politice cu sarcina dramaturgică. La vremea ei presa n-a sesizat detaliul, protestând unanim împotriva faptului că, sub patronajul și cu subvenția Ministerului Educației Naționale, fusese masacrat romanul unuia dintre cei mai mari scriitori ai țării. Într-un interviu, Rebreanu se justifica, jenat, printr-o „criză materială" care-l împiedicase să însoțească echipa la Berlin, „unde, dacă eram, puteți fi siguri că altfel ar fi ieșit filmul". Părerea sinceră autorul și-a transcris-o însă în jurnalul său intim: „Scenariul, complet idiot; nici o scenă dezvoltată ca lumea. Regizorul absent. Peisajele de câlți, infecte. Nici un amănunt de adevărată artă. Interioarele, mediocre. Muzica, de o banalitate revoltătoare. Sincronizarea, alandala. Jocul artiștilor, nul. Dialogul, imbecil…". Aprecierile care întrec violența tuturor criticilor exprimă și multilateralitatea criteriilor scriitorului ca spectator de cinema. Dar era primul film care acorda loc graiului românesc pe o pistă sonoră. În rest, după câte știm, Berger n-a izbutit să lase urme notabile cu producțiile cinematografice la care a mai lucrat până după al Doilea Război Mondial.

BLAIER, Andrei (n. 15.05.1933, București – d. 2011, București). Cel care avea să devină unul dintre cei mai fecunzi autori ai filmului românesc a absolvit IATC în 1956 și, fără să i se acorde vreo pauză, a fost propulsat pe platou, alături de colegul său, Sinișa Ivetici, emigrant politic sârb, cu filmul *Ora H*. Din acest tandem al începuturilor vor mai ieși *Mingea* și *Prima melodie*, în 1958, urmate de *Furtuna*, în 1960. Din 1962, cu *A fost prietenul meu*, Blaier își semnează singur producțiile. Eroul filmului său,

nea Matei, deschide seria personajelor „cheie franțuzească", „om de tip nou", „chintesență a înțelepciunii populare", care-i vor străbate întreaga carieră. Pentru *Casa neterminată* din 1964, o va descoperi pe actrița Valeria Seciu, într-un poem original scris de scenaristul Dimos Rendis, care depășea parametrii peliculei, despre „tineretul zilelor noastre". Neînțeles la vremea sa, a fost tratat cu ironie de critică, deși a reprezentat, măcar pentru protagonistă, un debut mai mult decât convingător într-o partitură cum cinematograful românesc n-avea să-i mai rezerve. Va urma, în 1967, încă un succes al cineastului, *Diminețile unui băiat cuminte*, neconvențională imagine a șantierelor construcției socialiste. Era un film de stări și detalii, subtil gândite de Constantin Stoiciu, despre incompatibilitatea dintre generații (temă strict interzisă în epocă). Dialogul uneori sentențios („Trebuie să ajungem acolo unde rămân semne!"), alteori căutând firescul în banalul trivial. B.T. Râpeanu elogiază „acuitatea notației realiste" în descrierea mediilor ieșind din stereotipiile filmelor de tineret „cu șantier". Dan Nuțu, interpretul „tânărului furios" dintr-o lungă serie a anilor '60-'70, se va uza curând, convocat în exces pe platouri.

Apoi s-a născut legenda (1968) continuă o temă obsesivă a cineaștilor noștri, conflictul cornelian dintre viața personală și efortul neprecupețit pentru elevarea lumii noi, subiect (t)ratat mai rutinier ca oricând, cu excrescențe parazitare și elipse insignifiante. Opera păstrează totuși, pe panoplia sa, un Premiu al „Înaltului Consiliu al Tronului", înmânat de prințul cambodgian Norodom Sihanouk, care se socotea și el om de cinema (semnase ca regizor și actor lungmetraje de ficțiune plimbate, în râsul lumii, prin festivaluri). Declinul autorului e și mai evident cu *Pădurea pierdută* (1971), unde e „ajutat" de Mihnea Gheorghiu, scenarist conjunctural de film, surprins într-un exercițiu al inventării Rezistenței antifasciste române, pe care o învestește cu un abur mitico-tragic, străbătut de rigori clasice, dintr-un timp și spațiu ce țin de ambițiile sale metaculturale. Regia e mediocră și actorii sunt derutați de debilitatea partiturii care contrapune personaje în carne și oase unor ființe sintetice, încropite parcă din vid.

Când nimeni nu părea să mai aștepte valoare de la prea fecundul cineast, Blaier surprinde, în 1975, cu capodopera vieții sale, *Ilustrate cu flori de câmp*. Ca de obicei, el se precipită să abordeze o comandă politică oficială. Dar conjunctura impusă în strategia comunistă de control al natalității e transformată, în mod

misterios, într-o poveste simplă, dramatic de simplă, a două vieți frânte, brutal și stupid, la început de drum, de un avort clandestin. „Un film care arde", scria, pe bună dreptate, Eva Sârbu în *Cinema*. „Arde ca subiect, arde ca tratare, arde cu fiecare imagine, cu fiecare replică." Dar, parcă speriat de ce a ieșit, cineastul reintră imediat în rând cu *Prin cenușa imperiului* (1976), film-fluviu constituit dintr-o înlănțuire de peripeții fără creștere dramatică, ce-i dau fizionomia unei serial TV. Dihotomia personajelor, într-o prea schematică prăbușire în Infern, frânează performanța actorilor, cu excepția personajului colorat, odios și seducător în același timp, al lui Gheorghe Dinică. Declinul autorului pare și mai accentuat în *Trepte spre cer* (1977), antologie de clișee șantieriste cu teze programatice despre muncă și răspundere.

Resimțindu-și, poate, dureros eșecurile, Andrei Blaier îl solicită pe Iosif Demian într-o coregizare la *Urgia* (1977), fabulă incoerentă despre reapariția unui bărbat care, ca să se sustragă războiului, și-a petrecut ultimii 30 de ani în pivnița casei, poveste pe care, mai târziu, Kusturica parcă ar relua-o în *Underground* și, chiar la noi, Nicolae Mărgineanu o repetă în *Undeva în Est*, dar cu alte mijloace. Abisul declinului cineastul îl trăiește însă abia cu așa-zisa comedie despre fair-play-ul socialist, *Totul pentru fotbal* (1978). După o lungă pauză datorată colaborării la memorabilul serial al lui Titus Popovici *Lumini și umbre*, nenorocosul cineast se întoarce pe marele ecran în 1982, cu *Întunericul alb*, rudimentară demascare a sectelor religioase. Elocventă pentru modul în care concepe creația ne pare mărturisirea făcută de regizor pe 11 martie 2003, în cadrul unei emisiuni de la TVR Cultural: „În *Întunericul alb* veți vedea clar influențele din Forman, cu toate că mai este ceva și din personalitatea mea!". *Râdeți ca-n viață*, realizat în 1983, cu obișnuita demagogie „educativă" a producției pentru șantiere, supralicitată în câteva simboluri cu bătaie scurtă, ca și, în anul următor, *Fapt divers*, ilustrează tipul de comandă conformistă în care regizorul era specializat, în cazul de față schema „omului care ne trebuie" e ajustată prin câteva pete de culoare: tipograful e văduv, îl apasă singurătatea etc.

În 1986, *Bătălia din umbră*, pentru care cineastul beneficiază de un premiu pentru regie ACIN, evocă aspecte din extraordinara aventură a unui detașament de combatanți români, în spatele frontului din Oltenia ocupată în anii Primului Război Mondial. Blaier conectează istoria la „comanda socială", convențională.

Personajul principal însufleţit de Dan Condurache e înconjurat de o aură a exaltării romantice, un soi de „haiduc" de veac XX, care-l reduce la o piesă de panopticum. Apoi realizatorul adaugă operei sale alte două filme pe schema „omului care ne trebuie", în care regizorul se complăcea: *Vacanţa cea mare* (1988) e povestea unui fiu pornit pe urmele tatălui uitat, regăsind în căsuţa albă, rămasă miraculos în picioare printre blocuri, doar urmele propriei copilării. Ca mai totdeauna la Blaier, partea cea mai convenţională a filmului o furnizează şi aici dialogurile, fade şi de un lirism declarativ. Ultima bifare din „Epoca de Aur" a cineastului a fost *Momentul adevărului*, turnat în vara anului 1989 şi ieşit pe piaţă în 1990. În lumea schimbată, cele trei ore de evocare a Marii Uniri prin exerciţii retorice, într-un film abstract, însăilat din scene alegorice, nu se puteau pretinde nici ele a fi cinematograf. Erau, mai curând, miting!

Schimbarea din decembrie 1989 se dovedea momentul încheierii socotelilor pentru Andrei Blaier sau, dimpotrivă, ocazia ca atunci, fără presiuni politice şi cenzură, să-şi arate întreaga valoare. N-a făcut nici una, nici alta, iar dezamăgirea a fost cumplită atât pentru autor, cât şi pentru public. Iată mărturia lucidă a cineastului: „Personal, nu eram instrumentat pentru starea de libertate. Când imediat după '89 cineva mi-a spus «Poţi să faci ce vrei!» n-am înţeles acest «Ce vrei…!». Cenzura mă obturase în asemenea hal încât nu mai ştiam decât să umblu «pe dedesubt», adică să spun una şi să se înţeleagă alta. Cum am mers toţi pe parabole…".

Aşa că, după *Divorţ… din dragoste*, comedie „de moravuri" scoasă la învălmăşeală în 1991, cu caricatură groasă, convenţională, în stilul divertismentelor TV, a urmat primul film de ambiţie, dar de ambiţie strict comercială a autorului, *Crucea de piatră* (1994), vânzoleală larvară a uneia dintre cele mai triviale şi mai primitive „comedii" postdecembriste, despre desfiinţarea, sub regimul comunist, a caselor de toleranţă. Blaier, care se bucurase măcar de statutul unui profesionist al cinematografului, şoca acum prin instrumentarul rudimentar al expresiei sale. „Epopeea cinematografică naţională" era condusă, pe linia ei postdecembristă, în anul următor, de *Terente – Regele bălţilor*, proiect mai trivial şi dezgustător decât *Crucea de piatră*, realizat după patru ani de efort, căruia nu-i făcuseră faţă, succesiv, trei regizori, şi s-a găsit Andrei Blaier să-i aplice lovitura de graţie. „Am căutat să mă adaptez spectatorului care se modifică", explica, dezorientat, regizorul,

dorind să scape de „aerul bătrânicios, așezat și cumințel" al filmelor noastre, să facă filmul „comestibil mai ales pentru tineri". Cum anume își „comestibiliza" cinematograful a arătat-o, în 2003, prin ultimul său film, *Dulcea saună a morții*, asezonând, cu violență exacerbată, crize de epilepsie, vome de limbaj suburban și zburdălnicii lesbiene, un ansamblu epic în care actrițele de valoare erau puse să evolueze mai mult cu sânii, iar actorii șfichiuiau sudălmile ca birjarii. Nu știm dacă după lunga pauză pe care și-a impus-o Andrei Blaier mai premedita alte proiecte. Ar fi trebuit să-și respecte, cu mai multă acribie, începuturile de artist care a știut, în plină tinerețe, să deschidă ferestre noi și să impună actori de primă mână, în pofida cenzurii. Dar, mereu sub vremuri, omul s-a resemnat într-un trai comod, risipindu-și anii într-o aparență de prolific, cu vanitatea hrănită de o notorietate conjuncturală. Din păcate n-a fost singurul care a optat pentru această cale facilă!

BOCĂNEȚ, Alexandru (n. 15.02.1944, București – d. 4.03.1977). Studii la IATC încheiate în 1968, când tânărul realizator este „încadrat" la TVR. A urmat o întâlnire fericită între instituția încă în formare și vocația unui original autor de divertisment. A realizat numeroase filme TV, distinse cu premii internaționale, și a montat, sporadic, răsunătoare succese de public și de critică pe scenele teatrale ale vremii (*Bună seara, domnule Wilde*, în București, la „Nottara", și în țară, memorabila revistă muzicală *Corăbii pentru dumneavoastră*, la Ploiești). Marelui ecran n-a avut răgazul să-i lase decât un singur film, *Gloria nu cântă*, în 1977, dar în care și-a demonstrat apetența și însușirile de realizator de musical. Fantezia inepuizabilă în ritm, însuflețită de o bucurie a privirii care potența pretextul narativ, un concurs de cântece în viața de provincie, era susținută de colaboratori îndelung verificați de autor în emisiunile sale de varietăți, precum inspiratul coregraf Cornel Patrichi sau creatoarea de costume și decoruri Doina Levința. Numere memorabile, ca dansul pe clapele mașinii de scris sau finalul, adevărată dezlănțuire de bucurie, promiteau mult, dar… n-a fost să mai fie! Alexandru Bocăneț a sfârșit la 34 de ani sub dărâmăturile blocului său, în apocalipticul seism din 4 martie 1977.

BOESE, Carl (n. 26.08.1887, Berlin – d. 1958, Berlin). Ziarist de formație, combatant pe frontul Primului Război Mondial, a

pătruns în studiouri după ce a împlinit 30 de ani, ocupând un rol important în definirea expresionismului. Lunga sa carieră rezumă aproape toată istoria cinematografului german, debutând cu *Farmer Borchardt* (1917) și încheind, 50 de ani mai târziu, cu *Vater macht Karriere*. A colaborat cu Paul Wegener la celebra versiune, din 1920, a lui *Golem*, dar a optat și pentru Kammerspiel, cu *Die letzte Droschke von Berlin* (1926). Cineastul reprezintă și un punct de interes pentru istoria cinematografiei noastre fiindcă a realizat două filme a căror acțiune se petrecea în România. *Sklaven der Liebe*, în 1924, și varianta românească a acestuia, *Nunta țigăncii din Văleni*, în 1930 (ultimul, în colaborare cu Jean Mihail), despre un fecior de boier român care iubește, fără speranță, o țigancă de pe moșie. Când fata încearcă să se otrăvească, un șătrar care o divinizează dă foc conacului, iar acesta arde ca un rug. Sursa ambelor filme era o piesă de M. Brociner și L. Ganghofer, care avusese un oarecare succes în Germania. În 1930, pornind de la secvențe din versiunea 1924 (*Sklaven der Liebe*), Mihail i-a adăugat exterioare realizate cu actori români, muzică originală și... scheciuri umoristice de Ion Pribeagu! Versiunea sonoră s-a pierdut. Același Boese a dirijat-o și pe Elvira Popescu la începutul carierei sale pariziene, în *Ma cousine de Varsovie* (1931).

BOIANGIU, Alexandru (n. 10.08.1932 – d. 2008). Studii absolvite în 1955. După o intensă activitate în domeniul documentarului cinematografic, regizează și trei lungmetraje de ficțiune. Primul, *Maiorul și Moartea*, datează din 1967 și relatează despre un ofițer de poliție care primește mesaje de amenințare semnate scurt: „Moartea". Subiectul provine dintr-o nuvelă omonimă a lui Ion Băieșu, dar în virtutea unei solide tradiții buftene, poticnelile intrigii sunt disimulate sub paravanul unei pretinse parodii în care nici actorii nu mai știu ce anume li se cere. Șapte ani mai târziu, cineastul mai tatonează o dată terenul ficțiunii cu *Un zâmbet pentru mai târziu* (1974), care nu mai e parodic, ci romantic: tânărul maistru oțelar Vasile luptă împotriva practicilor învechite, reușind să-și impună, din mers, o metodă valoroasă de revizie a cuptoarelor. E singura satisfacție pe care filmul o rezervă publicului. Pentru pregătirea ultimei încercări, decisive, va mai fi nevoie de încă șapte ani. *Destinația Mahmudia*, din 1981, exprimă criza prin care trece un pilot pasionat de supersonice, silit de o maladie neurovegetativă să rămână la sol. Într-un film de același

gen, *Decolarea*, evoluase Liviu Ciulei, cu măiestria sa de sugerare a unor adâncimi psihologice, fie ele chiar și inexistente în text. Lipsit de atu, conformistul elogiu adus, cu evident diletantism regizoral, „conștiinței socialiste" nu ia altitudine. Bun documentarist, Alexandru Boiangiu se aventurase, imprudent, pe un teren care nu-i era familiar.

BOKOR, Petre (n. 24.05.1940, Cluj-Napoca). Deși după absolvirea IATC-ului se dedică activității teatrale, a făcut o încercare, în 1976, și în cinema, cu *Tufă de Veneția*, o comedie „în zig-zag", de la zâmbet la hohot de râs, inspirată de un volum al umoristului Valentin Silvestru, vizualizat însă fără exces de fantezie. În acest caleidoscop comic, regizorul respectase excesiv structurile literare, neglijând expresia imagistică și supralicitând posibilitățile unei distribuții ce înmănunchea tot ce se găsea mai valoros în epocă printre actorii de gen, ca Toma Caragiu, Marin Moraru, Virgil Ogășeanu, Stela Popescu, Eugenia Popovici, Octavian Cotescu, George Mihăiță, Dem Rădulescu, Amza Pellea, Vasilica Tastaman, Ileana Stana-Ionescu, Florin Piersic, Anna Széles, Tamara Crețulescu, Coca Andronescu, Mircea Albulescu. De remarcat în toată această îmbulzeală și ultima apariție cinematografică a lui Marcel Anghelescu, purtând pe chip elegiaca pecete a inevitabilului. Curând după această aventură, în 1980, regizorul se stabilea în Canada.

BOLL, Uwe (n. 1955, Wermelskirchen, Germania). Diplomat în literatură și economie, se apropie de cinematograf prin intermediul jocurilor video. Un joc este și *BloodRayne* (*Prințesa vampirilor*), pe care-l face în România, în coproducție cu SUA, în 2005, despre o vampiră din secolul al XVII-lea care arborează, cochetă, o cruciuliță la gât, deoarece este hibridă. Ploaia de hemoglobină pe care ne-o rezervă e o colecție de orori care pretinde să-i înghețe de frică pe spectatori. Cel puțin posedă o fantezie gotică în care picturalitatea imaginii lui Mathias Neumann se impune. Probabil că jocul lui Boll de-a România medievală are adepți, că dacă n-ar fi, nu s-ar mai fi povestit de încă două serii realizate între 2007 și 2010. Cert e însă că autorul ororii n-a depus nici un efort pentru a-și însuși altceva din spiritul României, în care pretinde că-și scaldă povestea, în afara câtorva actori români ca Daniela Nane, Răzvan Popa și alții, la care a apelat pentru roluri secundare.

BONDI, Federico (n. 1975, Florența). Debutează în regia lungmetrajului de ficțiune cu coproducția internațională italo-franco-română *Mar Nero* (*Marea Neagră*). Eroina, o româncă din Sulina emigrată în orașul de origine al autorului, o are în grijă, cu infinită răbdare și afecțiune, pe bătrâna Gemma, rămasă de curând văduvă. Cele două femei se apropie una de alta, surprinse de cât de multe lucruri au în comun. Regizorul cultivă actorul într-o dramă binațională, în care complexul de îmbătrânire al gazdei se îmbină cu durerosul dor de țară și de iubit al Angelei. Însăși emigrația e pusă acut în discuție de autor. Când cineva o acuză pe față de muncă ilegală, un altul îl avertizează: „În ianuarie ăștia intră în UE și vor fi la fel ca noi". Cât de „la fel" s-a văzut mai târziu! Între cele câteva apariții românești, cea a lui Theodor Danetti luminează ecranul, cu ochii săi ghiduși. Dar, firește, distribuția e dominată de cele două actrițe, Ilaria Occhini (distinsă cu Leopardul de Argint) și Dorotheea Petre.

BOROŞ, Haralambie (n. 11.10.1924, București – d. 2001, București). După o activitate scurtă, dar rodnică în teatru, ca actor de indiscutabil talent, destinul lui Haralambie Boroș suferă o nefericită întâmplare: în 1953 e expediat și el, pentru studii regizorale, la Institutul Unional de Cinematografie din Moscova, de unde se întoarce înarmat cu o conjuncturală diplomă de absolvire. Or, cu toate intențiile sale binevoitoare, intrusul numai stofă de regizor n-avea! Lucru vizibil de la primul film, *Afacerea Protar*, realizat în 1955, imediat după întoarcerea în țară, pe o tramă foarte ofertantă, adaptarea comediei *Ultima oră* a lui Mihail Sebastian. Fără să fie menționată ca scenarist pe generic, autoarea scriptului fusese Sorana Coroamă (în dizgrația regimului la apariția filmului, „reabilitată" ulterior). Cu tot ajutorul ei calificat, versiunea rămâne un exemplu de ilustrare fără inteligență și umor a unui spumos text dramaturgic. „Critică virulentă a cupidității și necinstei marilor industriași", a politizat servil presa vremii, iar cei care au încercat să articuleze timide rezerve ca, de pildă, D.I. Suchianu, au fost energic „puși la punct" de însuși regizorul. Filmul rămâne totuși unul dintre puținele prin care mai trece umbra lui Ion Iancovescu în contextul unei strălucite distribuții. Retras din prima linie, lucrând doar ca asistent, din păcate temporar, regizorul se întoarce, în 1963, cu scurtmetrajul *Politică și delicatese*, ecranizare

inspirată de un „moment" caragialesc, „Icre moiu". Jucat cât se poate de amatoristic de o distribuție strălucită (Dem Rădulescu, Rodica Tapalagă, Toma Caragiu, Mișu Fotino, Ștefan Mihăilescu-Brăila și mulți alți comici în vogă), filmul ar fi trecut neobservat dacă n-ar fi avut o particularitate: decorul era desenat pe pânză, ca în *Cabinetul doctorului Caligari*, deși ulicioarelor sinuoase cu coșmelii într-o rână, definitor expresioniste, le luaseră locul cârnații și fleicile pe care le vindea băcanul Lambe. Grafica era de Constantin Piliuță și Ioana Sturdza, iar extravaganța trimitea la mișcarea Dada. În condițiile încremenirii clișeistice a abordării lui Caragiale, la jumătatea anilor '60, opțiunea regizorală a lui Haralambie Boroș a fost aplaudată frenetic de critică. Încurajare nefastă care a condus, ulterior, la *Șah la rege*, film polițist de duzină din 1965, *Corigența domnului profesor*, o comedie dezastruoasă, a cărei facere semăna cu experiența, din legendă, a Meșterului Manole, fiindcă s-a tot surpat între 1958 și 1966, când i-a avut loc, în sfârșit, umilitoarea premieră, și *Destine romantice*, obscură dramă de șantier, chiar fără nimic romantic în ea! În schimb, actorul Boroș a fost intens solicitat de colegii săi, de la *S-a furat o bombă*, în 1961, la ecranizarea produsă la Chișinău cu *Patul lui Procust* în 2001, pentru că știa să-și coloreze admirabil personajele, fie ele și lipsite de încărcătură dramatică. Un rol definitoriu pentru arta lui de actor a fost primarul din filmul *Senatorul melcilor* (1995), care, deși păstrat în imagine, a fost omis, în mod arbitrar, de pe generic, în urma unui conflict cu regizorul și directorul de studio Mircea Daneliuc.

BOSTAN, Elisabeta (n. 1.03.1931, Buhuși). Studii de cinema încheiate în 1954. După câteva scurte documentare pe teme artistice, se lansează cu filmul *Puștiul*, melodramă maladiv-optimistă fără preocupare pentru plauzibil și minimă logică. Dar filmul care o consacră pe autoare va fi un scurtmetraj, *Năică*, distins cu Marele Premiu la Gijón, în 1964. Un ștrengar și nelipsita sa prietenă, Măriuca, sunt urmăriți, descoperind lumea în patru ipostaze ale mirificei lor copilării, difuzate ulterior într-un unic lungmetraj. Eroul are revelația libertății în *Năică și peștișorul*, se entuziasmează de victoria Binelui asupra Răului în *Năică și veverița*, trăiește revelația miracolului vieții în *Năică și barza* și descoperă voluptatea saltului în necunoscut cu *Năică pleacă la București*. Mai târziu, în 1988, după 20 de ani, autoarea va îmbina cele patru

scurte schițe ale copilăriei cu interviuri luate celor doi actori, Bogdan Untaru și Alexandra Foamete, surprinși în plină tinerețe, în pretextul reportericesc *Unde ești, copilărie?* În 1965, realizatoarea adaptează *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, o încercare de pătrundere în universul greu accesibil al humulești eanului, eșuată printr-un ilustrativism care destramă farmecul modelului literar. Producția e răsplătită cu un nou Premiu Special la Gijón și cu peste cinci milioane de intrări pe plan național. *Tinerețe fără bătrânețe* (1969) nu e o simplă adaptare după basmul cules de Petre Ispirescu, ci mai curând o chintesență a poveștilor populare românești pe tema dăinuirii. Autoarea vădește îndrăzneala de a figura, cu inventivitate, abstracția folclorică, de a comenta și traduce cinematografic expresii populare ca „a depăna timpul", întrupată de un Moș Vreme cu uriașa sa roată pe care, cu îndrăzneala zănatică a vârstei, Făt-Frumos încearcă s-o oprească din mers, sau doina trist șuierată din frunză care nu numai că înmoaie inimile, dar face să cedeze până și tăria frânghiilor care l-au țintuit pe erou. Chiar imaginea acelui armăsar zburător care deschide genericul cuprinde ceva din elanul etern al basmului românesc. Memorabil și travestiul lui Mihai Pălădescu în rolul vrăjitoarei. Dar finalul explicativ, în care împăratul se apucă să tălmăcească sensuri și simboluri, ca un servil critic cinematografic, destramă vraja. Filmul a fost premiat cu Medalia de Aur la Ciudad de la Plata, Premiul Special la Moscova și o Plachetă de Aur la Teheran.

Marele succes al autoarei dedicate cu fidelitate copiilor este însă *Veronica* (1972), un basm feeric care a făcut bucuria câtorva generații, jucat de actori în combinație cu procedee animate și potențat de imaginația scenografului Giulio Tincu. Feeria a fost însuflețită frenetic de interpreți, unii cu roluri triple, ca Margareta Pâslaru, distribuită succesiv în educatoarea cea aspră, didactica Zână bună și Împărăteasa furnicilor, dar și de micuța protagonistă Lulu Mihăiescu, care nu împlinise încă patru ani la data când a devenit o adevărată vedetă. Triumful o readuce, doi ani mai târziu, pe drăgălașa eroină în bătaia reflectoarelor cu *Veronica se întoarce* (1973), continuare, dacă nu repetare în registru minor, a temelor primei fantezii, cu noi însăilări de „aventuri" și distihuri cu morală sănătoasă precum „Toată vara să muncești, altfel ai să te căiești", într-un precar montaj de imagini și o coregrafie rudimentară (Vasile Marcu și corpul de balet al Operei Române!).

În 1976, Elisabeta Bostan pune la cale o altă feerie, *Ma-Ma*, amplă coproducție cu Franța și URSS, adaptare după „Capra cu trei iezi" și alte povești de Ion Creangă în care „binele învinge răul", distinsă cu Premiul Special al Juriului la Moscova. *Saltimbancii*, din 1981, reface, inspirându-se din *Fram, ursul polar* al lui Cezar Petrescu, itinerarul unei familii de circari ambulanți de la începutul secolului XX, devenind un omagiu adus slujitorilor români ai arenei. Din păcate, filmul abundă în intenții ineficace duse la capăt, cu prea multe improvizații în montaj și prea puțin loc pentru evoluția actorilor, înscriind pe peliculă, mereu, până la lehamite, același vals și aceleași „grații" ale familiei Marcelloni. Filmul va primi, din nou, la Moscova, Premiul pentru cel mai bun film pentru copii. Succesul de public îi asigură și o continuare, *Un saltimbanc la Polul Nord* (1982), cu aceleași personaje și aceleași valori. În 1985, cineasta își schimbă, neașteptat, ținta de public cu *Promisiuni*. La primul ei film pentru adulți, autoarea *Veronicăi* abordează tot un fel de basm, subiect absurd despre schimbarea unor copii la maternitate și consecințele ei neprevăzute, dar cu momente paradoxale de adevăr datorate regiei și actorilor. Protagonistă de surprinzătoare maturitate se dovedește Medeea Marinescu, autoare, la nouă ani, și a melodiei genericului. Pregătit ca film-comandă pentru celebrarea politicii de pace „a Partidului și Guvernului nostru", *Desene pe asfalt* rămâne o curiozitate a industriei noastre cinematografice. A avut premiera *după* decembrie 1989, în 1992, și a fost recuperat din motive strict pecuniare, ca echipa să poată fi retribuită în mod „legal". L-au vizionat 354 de invitați, rubedenii ale copiilor din film, cu copiii din film care se întreceau în desene despre lupta pentru pace, după care pelicula a fost expediată direct la arhivă, acolo unde, dintru început, îi fusese locul. *Campioana*, coproducție cu Canada, din 1991, surprinde drumul spre medalia olimpică al unei gimnaste. Populat de personaje schematice, cu actori folosiți fără preocupări pentru motivarea comportamentului, această dramă sportivă rămâne doar ca document al unei mici interprete, Izabela Moldovan, mai mult decât promițătoare. Filmografia Elisabetei Bostan e, penibil, închisă, în 1991, de *Telefonul*, o aventură romantică într-un raliu cu mașini vechi, la capătul căruia, un bărbat va întâlni dragostea. Sentimentală, dulceagă și soporifică, drama încheie, în culori cenușii, o filmografie alcătuită din continue oscilări valorice. Din acest moment, cineasta lasă loc profesoarei de regie de la ATF, care se concentrează pe rodnica ei activitate didactică.

BOTEZ, Mircea. Despre el nu posedăm alte date biografice decât că a fost inginer. A realizat, imediat după 23 august 1944, două producții de divertisment muzical. Pornit în străinătate după piese de mașini, inginerul s-a întors și cu o serie de numere muzicale filmate de orchestra Kay Adams în studiourile Dansk Film din Copenhaga, cu participarea cântăreței sud-americane Rosita Serrano. El i-a propus lui Traian Popescu-Tracipone să adauge acelor scheciuri disparate, o secțiune românească cu scene din baruri bucureștene și de pe scena teatrului Alhambra, unde l-au surprins, dezlănțuit, pe celebrul baterist Malagamba. În legătură cu filmul intitulat *Alo, București!* presa timpului comentează „penibila impresie lăsată publicului" de această improvizată producție. În anul următor, același întreprinzător diletant lansa pe ecranele bucureștene și *Furtul de la Arizona*. Detectivul Cenușă și agentul Ianot, porniți să investigheze activități suspecte în barul Arizona, sunt împiedicați mereu de atrăgătoarele numere muzicale ale cabaretului. În euforia descoperirii unei afaceri care părea prosperă, Botez încearcă încă o combinație, de astă dată cu Budapesta. Folosind numere din programele musicalurilor maghiare, el a realizat o versiune românească a unui subiect turnat, concomitent, în capitala ungară. Deși Jean Georgescu a adus unele retușuri scenariului rudimentar, bilanțul contabil n-a fost încurajator și inginerul s-a întors, cuminte, la preocupările sale profesionale.

BRATU, Lucian (n. 14.07.1924, București – d. 1998, București). Puțini știu că L.B. e cineastul cu cea mai aventuroasă biografie din galeria filmului românesc. Începuturi dickensiene de orfan, copil al străzii, are la activ, în adolescență, nopți de iarnă petrecute sub podurile Dâmboviței, o „viață pe cont propriu", cum spune în memoriile publicate postum[1]. Doarme și prin cotloanele atelierelor de grafică publicitară, unde învață meserie și se afirmă ca artist plastic imediat după război. La cererea sa, tânărul aspirant la favoarea artelor cu dosar curat ca lacrima e trimis la Institutul Unional de film din Moscova, demers care-i decide viitorul. În 1955 se întoarce în țară, iar patru ani mai târziu realizează primul film de spionaj al cinematografiei române, *Secretul cifrului*, o adaptare după romanul *La miezul nopții va cădea o stea* de Theodor

1. *Cu mine în rolul principal*, Antet, București, 2009.

Constantin. În acest reușit debut, aplaudat de peste cinci milioane de spectatori, Bratu dezvoltă detaliul subtil și îmbogățește schemele prescrise ale genului cu fapte secunde, dând ansamblului culoare, și întregului, crescendo. Performanța cea mai impunătoare a filmografiei sale va fi *Tudor* (1962), frescă istorică pentru care realizatorul dovedește mână sigură. Cu toate dificultățile regiei de a asigura autenticitate și anvergură epică unui material dramaturgic redundant (scenariu de Mihnea Gheorghiu, distins cu Premiul ACIN), Lucian Bratu aduce, în tratarea unor secvențe precum cele ale frământărilor banului Brâncoveanu, un fior eisensteinian, iar George Vraca compune cel mai bun rol al filmografiei sale. Ridicolă peste măsură, Lica Gheorghiu face pe „angelul radios". Secvența proclamației de la Padeș, admirabil decupată și spectaculos iluminată de Costache Ciubotaru (Premiul ACIN), cu o figurație de peste 6.000 de persoane, rămâne antologică, precum și, după părerea criticului francez Roger Boussinot, halucinanta expunere în fața poporului a cadavrului tiranului Șuțu, prezentat ca fiind încă viu.

După acest început norocos urmează în viața regizorului câțiva ani de „vaci slabe". În 1964, regizează *Sărutul*, fad sondaj într-un univers țărănesc patriarhal, imaginat de Alecu Ivan Ghilia în romanul său *Ieșirea din Apocalips*. Continuă, la antipod, cu excentricul *Un film cu o fată fermecătoare*, cu o dramaturgie „flexibilă" (Radu Cosașu) și dialoguri improvizate – pe o canava frapant de asemănătoare cu *Darling* (1965) al lui John Schlesinger și cu *Io la conoscevo bene* (1966), de Antonio Pietrangeli –, toate împingând filmul spre un eșec regretabil. În 1975, *Orașul văzut de sus*, unul dintre rarele noastre filme de actualitate, în pofida „angajării" sale politice, dă, înainte de toate, mulțumită Margaretei Pogonat, impresia autenticității. Realizatorul își reia aici o temă care se va dovedi predilectă, dezbaterea condiției femeii, deși, dramaturgic, filmul e compromis de schematismul personajelor, cu crispare dogmatică și de inconsistență epică, maladii recurente, pe atunci, la Buftea.

Primit cu interes de critică va fi, în 1979, *Mireasa din tren*, idilă în trei care se consumă într-o interminabilă hârjoană filosofico-poetică. D.R. Popescu se grăbea să adapteze cinematografia la pitorescul „suciților" și năstrușnicilor care bântuia, pe atunci, literatura și teatrul. O briză suprarealistă sufla, pentru prima oară, peste filmul românesc, producând așa-numitul „realism poetic", pe care-l vor relua în anii '80 Dan Pița (*Pas în doi*), Mircea Veroiu (*Să mori rănit din dragoste de viață*) și alți epigoni, făcând ravagii

până târziu, după miezul deceniului '90. Ripostă la schemele „romantismului" oficial, recomandat de „organe", procedeul nu era totuși decât un mijloc rudimentar de evadare din carcanele impuse. Tributul tematicii obligatoriu industriale îl plătea doar imaginea, prin fotogenii de furnal și caligrafii de noxe. A primit Marele Premiu la Costinești.

Mai substanțial se va dovedi, în 1982, *Angela merge mai departe*, care-l readuce pe realizator în interiorul temei predilecte: solitudinea femeii emancipate. Într-un mozaic de momente care întregesc portretul șoferiței de taxi din centrul filmului, Dorina Lazăr își dezvoltă amplu feerica personalitate pe canavaua dramaturgică a Evei Sârbu. Este un recital al actriței cu chip marcat de înțeleaptă resemnare, stimulată de un dialog lapidar și eliptic plin de subînțelesuri, cum rar s-a făcut auzit în filmul românesc. După aceste succese, realizatorul intră, din nou, în declin, cu *Acordați circumstanțe atenuante?*, în 1984, anchetă-dezbatere despre nerespectarea normelor de protecție a muncii la un combinat industrial, și mai ales cu *Orele unsprezece* (1985), dedicat abnegației, cu valențe pilduitoare, a unor oameni călîți în procesul complex al muncii. Încercând disperat să eludeze „nutrețul" dramaturgic rezervat unui regizor care merita mai mult, Lucian Bratu se retrage în umbră pentru mai bine de un deceniu, mulțumindu-se să dea meditații particulare tinerilor aspiranți la regia cinematografică, între care și Nae Caranfil.

BREBAN, Nicolae (n. 1.02.1934, Baia Mare). Provine din familia unui preot greco-catolic. O vreme lucrează ca muncitor în fabrică. După ce studiază filosofie, drept sau germanistică, devine prozator, cu predilecție spre romane psihologice, și e director al revistei *România literară*, când abordează cinematograful. Întâi ca scenarist (*Răutăciosul adolescent*, ecranizat în 1969 de Gheorghe Vitanidis), apoi, în 1971, ca realizator al unicului său film, *Printre colinele verzi*. Falsul film polițist, după propriul său roman, *Animale bolnave*, a fost un pretext de atmosferă dostoievskiană, apăsat livrescă, și de mistică exacerbată, care-i epura opera de orice tensiune și fior de viață. Realizatorul rezolvase simplist problema mijloacelor specifice de transpunere a cărții, prin ilustrarea unor pagini în lectura lui Dan Nuțu. Rezultatul a fost discrepanța permanentă dintre forța de sugestie a cuvântului și lipsa de expresivitate a imaginii. Datorită influenței politice a autorului, ca și poziției sale de director al revistei „România Literară", s-a obținut participarea filmului la

Festivalul de la Cannes. Spre deosebire de critica bucureșteană, care l-a salutat euforic, cea străină l-a refuzat cu obiecții dure. Exigență care, în mod bizar, l-a făcut pe scriitorul-cineast să rămână, un timp, la Paris și să se întoarcă abia în anii '80, continuându-și activitatea literară, dar nu și pe cea filmică. *Printre colinele verzi* rămâne unul dintre momentele nefaste ale cinematografiei românești, de care autorul însuși preferă să nu mai amintească.

BREZEANU, Grigore (n. 1.08.1891, Micșunești-Greci, Ilfov – d. 1919, Cluj-Napoca). Studii la clasa C.I. Nottara și debut actoricesc, fără strălucire, în farsa lui Feydeau *Scandal la trei papuci* (1910). Pasionat, ca mulți alții, de cinema, încearcă, în octombrie 1911, o „aranjare pentru cinematograf" a melodramei *Amor fatal*, avându-i cap de afiș pe Lucia Sturdza și Tony Bulandra. Amorul li se va dovedi fatal doar interpreților, care își vor sărbători, la 5 aprilie 1912, căsătoria. Cum filmul s-a pierdut, îl putem judeca azi doar din ecouri, Valerian Sava îi deplângea în a sa *Istorie critică a filmului românesc contemporan* (p. 47) ignorarea în presă. Lucrurile nici măcar n-au stat așa, mai degrabă le-a ignorat cercetătorul, fiindcă *L'Independence Roumaine* observa, la 20 octombrie 1911: „acest film e interesant numai fiindcă în el joacă actorii noștri, nu și prin felul în care ei joacă. Dacă acești artiști – printre cei mai buni pe care-i avem – au totdeauna succes când apar pe scenă, nu tot așa se întâmplă și când e vorba de performanța lor cinematografică. Asta înseamnă că, chiar printre actori dintre cei mai dotați, a juca pentru public nu e totuna cu a juca pentru aparatul cinematografic... În afară de aceasta, este necesar ca cel care mânuiește aparatul să fie artist el însuși. Diferitele mișcări pe care actorii, în jocul lor, le fac în raport cu aparatul, îndepărtându-se sau apropiindu-se, fac ca ei să fie reproduși când prea mari, când prea mici. Actorii neexperimentați privesc prea des spre aparat, ca și cum și-ar privi publicul sălii de teatru...".

În afara acestei – să-i zicem – recenzii care are darul să ne descrie fidel „păcatele" *Amorului fatal*, mai există și o „tiflă" aruncată de Victor Eftimiu din fuga condeiului sprințar, în prologul rostit la inaugurarea cinematografului „Clasic", asupra căruia, în mod bizar nu s-a oprit nimeni până acum, deși alte fragmente ale documentului au fost citate copios de nenumărați comentatori: „Să nu ne dai *Amor fatal* sau alte/ Cumplite întâmplări pe-același ton./ Eu bănuiesc intenții mai înalte,/ Pe vorba «Clasic» pusă pe fronton...".

Aici, din nou, aprecierea timpului e categorică. Brezeanu se va mai întoarce la cinema, în toamna anului 1911, când semna, alături de Aristide Demetriade, „proiecțiunile electrice" ale feeriei lui Victor Eftimiu *Înșir'te mărgărite*.

S-a crezut multă vreme că tânărul absolvent de conservator a fost scenaristul și regizorul filmului *Independența României*, ipoteză care, dovedindu-se hazardată, a fost amendată întâi de dr. I. Cantacuzino, apoi de semnatarul acestor rânduri, în urma ieșirii la iveală a unui amplu corp documentar, în august 1985 (pentru detalii, vezi *Istoria cinematografiei în capodopere*, vol. I: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)*, ediția a II-a, Polirom, 2009, pp. 121-281). Totuși, chiar dacă n-a fost el regizorul, cinematografia timpului a găsit în tânărul fiu al lui Iancu Brezeanu pe unul dintre cei mai dinamici promotori ai ideii de cinematograf românesc. „A fost un adevărat om de afaceri", spunea D.I. Suchianu, care l-a cunoscut personal, probabil (un timp, chiar la „Sfântul Sava", era coleg cu el!) și asta a rămas, chiar și în cazul superproducției din 1912 – producător talentat și abil inițiator, știind cum să urnească din loc „afacerea" și cum s-o consolideze la timp prin antrenarea factorilor finanțatori precum latifundiarul Leon Popescu, precedat și secundat de Pascal Vidrașcu. Munca de creație la evocarea Războiului Independenței i-a aparținut, cum au dovedit documentele descoperite după aproape un secol, lui Aristide Demetriade, Brezeanu mai păstra câteva planuri de viitor, dar izbucnirea Primului Război Mondial l-a împiedicat să și le ducă la capăt. Fiind într-o călătorie de afaceri, a sfârșit prematur, la Cluj-Napoca, victimă a unei epidemii, în 1919.

BUCUR, Mihai (n. 30.03.1930, București – d. 1993). Absolvă regia cinematografică în 1954 și, după câteva scurtmetraje de ficțiune, își face debutul în lungmetraje, în 1962, cu *Cinci oameni la drum*, în colaborare cu Gabriel Barta. Deși filmul are o distribuție remarcabilă (Lazăr Vrabie, Ilarion Ciobanu, Gheorghe Ciprian, Victor Rebengiuc, Marcel Anghelescu), tentativa e neinteresantă și neinspirată. Realizat de doi documentariști, filmul pare mai curând un amplu reportaj.

BUŞECAN, Gheorghe (n. 6.12.1952, Cluj-Napoca). Absolvă IATC în 1975, după care desfășoară o îndelungată activitate tehnică, în calitate de regizor secund și realizator de scurtmetraje utilitare.

Colaborarea cu Dan Pița la scenariul acestuia, *Pas în doi*, îi dă curaj pentru a ataca un lungmetraj de ficțiune, *Pasaj* (1990), roman cinematografic despre un regizor de film convins că în înțelesul dragostei „se intră numai prin absurd!". Este un *Anul trecut la Marienbad*, în viziunea unui imitator care înlocuiește, trivial, barocul castelului lui Resnais cu un gălăgios raliu de automobile vechi. Filmul e bântuit de interferențe imaginative, fellinizări minore și „glisări" danieliuciste, pe scurt, epigonism eclectic – comprimând întregul lest al provocărilor cinematografului nostru antedecembrist. „Un film e ca și viața!", aforizează, profund, domnul regizor. „Îți imaginezi că ți se întâmplă ceva și pe urmă chiar că ți se întâmplă." În *Pasaj*, nimic nu „se întâmplă", imaginația a adormit. Deși sunt secvențe în care regizorul real pare a avea stofă. Ceea ce nu se mai simte în următorul film al lui Bușecan, *Templul tăcerii* (*Temple of Silence*), din 1994, șușanea tipic românească finanțată de arabi, urmărire din spații geografice pretins latinoamericane până în estul cert al Europei. Filmul prilejuiește o ultimă apariție, postumă, a lui George Constantin. Merita mai mult!

C

CALOTESCU, Virgil (n. 15.01.1928 – d. 6.05.1991). După ce urmează studii de istorie e repartizat, în 1952, la studioul cinematografic Sahia, abia înființat, devenind, în scurt timp și pentru lungă vreme, unul dintre pilonii documentarului oficial. În 1965 debutează în lungmetraje de ficțiune cu *Camera albă*, odisee despre un „om de tip nou" care se aruncă în flăcări pentru a salva un camarad ce, imprudent, provocase un accident. Fapta sa trezește solidaritatea colectivului, ai cărui membri îi sar în ajutor pentru un transplant de piele. Când află că cel scăpat din foc nu nepriceput fusese, ci beat criță, se întreabă dacă a meritat să-și riște viața. În rest, optimism de tip realist-socialist și dialoguri aberante. Când, înainte de a orbi, eroul îi cere infirmierei să nu-l părăsească, fiindcă vrea s-o mai privească, fata, prudentă, îl întreabă: „Câți ani aveți?". Și după ce el recunoaște că are 32, ea continuă moralizator: „32 de ani n-ați simțit nevoia să mă vedeți și dintr-odată nu mai puteți fără mine?" – Autorul dialogului: Francisc Munteanu! Dar inepta poveste îi servește cineastului ca pretext pentru interesante căutări plastice.

În *Subteranul* (1967), pornind tot de la un incendiu, susține o neașteptată pledoarie pentru dreptul la eșec. „Există în viața celui ce caută experiențe care eșuează și eșecuri care constituie experiențe decisive", proclamă un personaj. Dar asta nu împiedică filmul să fie un eșec fără a deveni „experiență decisivă". Vocația polemicii a fost pusă în surdină, de predilecția regizorului spre emfază, fiind diminuată astfel una dintre marile posibilități ale filmului, sondarea în „subteranul conștiințelor". În schimb, formația cineastului aduce o atmosferă de fundal documentar, care conferă autenticitate și stil ficțiunii.

În 1969 își încearcă nefericit norocul în filmul istoric cu *Războiul domnițelor*, inspirat de atacul regelui polonez Sobieski împotriva Cetății Neamțului. Din punct de vedere strict cinematografic, filmul e cel mult corect, deși Călin Căliman[1] îi „denunță" modelul

1. În *Istoria filmului românesc*, Contemporanul, București, 2011.

clasic: *Serbările galante*! Ceea ce… n-ar fi fost rău! În calendarul regizorului, 1973 aduce o reîntoarcere la contemporaneitate cu *Dragostea începe vineri*, ecranizare a romanului *Încotro?* de Francisc Munteanu. *Trei scrisori secrete*, realizat în 1974, încearcă, fără succes, genul filmului-dezbatere, iar următorul titlu din filmografie, *Mastodontul* (1975), are în centrul conflictului lupta pentru o misterioasă hartă cu zăcăminte petrolifere din zona satului, moștenire lăsată de un geolog neînțeles la vremea sa. Romanul lui Ion Brad *Descoperirea familiei* îi oferă, în 1976, prilejul unei dezbateri a problemelor trecerii satului spre oraș în *Ultima noapte a singurătății*. După *Acțiunea „Autobuzul"*, thriller nereușit, din 1978, inspirat de deturnarea reală, sub amenințarea armelor, a unui autobuz de călători (fapt reluat, 15 ani mai târziu, de Lucian Pintilie în *Balanța*), urmează, în același an, *Drumuri în cumpănă*, continuare a *Ultimei nopți a singurătății*, cu aceeași obsesie a efectelor modernizării rurale. Pornind de la romanul lui Ion Brad, se reiau, insistent, ideile propagandistice ale „noii revoluții agrare", servite într-un sos lirico-jurnalistic cu pretenții de meditație. *Ultima frontieră a morții*, realizat în 1979, evocă masacrul de la Moisei într-un mod descurajant prin schematismul dramaturgiei. În *Rețeaua „S"* (1980), Calotescu abordează genul filmului de spionaj, cu aparență de temeinică documentare a cazului, elucidat poate juridic, dar nefinalizat cinematografic. Mai bine realizată e comedia de moravuri *Ana și „hoțul"*, din 1981, în care realizatorul extrage, dintr-un *love story* însăilat de Francisc Munteanu, poate sub influența rusului Vasilii Șukșin (*Kalina krasnaia*), semnificație și adevăr uman. Ciudat cum nici regizorul, nici casa producătoare nu și-au dat seama că subiectul mai fusese fușerit o dată de dramaturgul Francisc Munteanu, ca regizor, în *La vârsta dragostei* (1963). Dar filmul are succes, și cineastul perseverează în aceeași direcție cu *Buletin de București* din 1983, comedie nostimă, în care didacticismul scenariului e dres de conotații realiste demne de consemnat. Unul dintre protagoniștii filmului este, de altfel, Bucureștiul anilor '80 surprins, în ebuliție, de privirea directorului de imagine Marian Stanciu. După un film rural de un simbolism rudimentar, *Amurgul fântânilor* (1984), cineastul abordează din nou comedia, în 1985. *Căsătorie cu repetiție* continuă precedentul succes despre însurătoarea de conveniență din *Buletin de București*, pe o tramă superficial vioaie, la nivelul unui colaj de divertisment pentru TV. Filmografia lui Virgil Calotescu se încheie în 1988, cu

Păstrează-mă doar pentru tine. Șlagărul omonim al Dinei Cocea, ce prefațează filmul, ne induce în schimbarea de registru, sentimentală, a realizatorului care surprinde în acest „cântec de lebădă" printr-o comedie jovială cu încurcături naive. Din păcate, umorul situațiilor nu se prea arată, cel de replică suferă, iar comicul de caracter devine caricatură. La conflict debil, personaje debile! Există, în schimb, un redundant „entuziasm tineresc" și poezia peisajelor transfăgărășene.

CARANFIL, Nicolae (Nae) (n. 7.09.1960, București). Regizor-scenarist specializat în comedie dulce-amară, inteligentă și spumoasă, prin care sunt reconciliate comercialul cu artisticul, libertățile filmului de gen cu exigențele filmului de autor. Acest melanj reușit explică supraviețuirea – și succesul – lui Caranfil într-o perioadă neagră a cinematografiei naționale (anii '90). *Asfalt Tango* și *Filantropica* sunt printre producțiile-lider de *box-office* din România postcomunistă și nici un top al celor mai valoroase comedii cinematografice autohtone nu îl poate ignora pe acest regizor. Nae Caranfil absolvă Academia de Teatru și Film (ATF) din București în 1984. Scurtmetrajul studențesc *Frumos e în septembrie la Veneția* (1983), adaptare liberă după Teodor Mazilu și totodată parodie după Alain Resnais, cunoaște un scurt traseu festivalier, atât cât permite sistemul (Premiul pentru regie și Premiul pentru cea mai bună actriță la Tours). Mai realizează două scurtmetraje, unul de ficțiune (*Treizeci de ani de insomnie*, 1984), premiat la Costinești, și altul documentar (*Backstage*, 1988) – Premiul Nova la Mons. Primul lungmetraj (unul dintre cele mai importante debuturi de la noi de după 1989), *È pericoloso sporgersi* (Franța-România, 1993; premiera românească: 1995) este prezentat în cadrul „Quinzaine des Réalisateurs" (Cannes) și obține importante distincții internaționale (la festivalurile din Montpellier, Bratislava și La Baule) și naționale (cel mai bun debut și cel mai bun scenariu la premiile UCIN). Cu un an înaintea mult mai cunoscutului *Pulp Fiction* al lui Quentin Tarantino, filmul lui Caranfil impune formula tripticului cu povești inteligent împletite și multiple perspective succesive asupra acelorași evenimente, formulă – anticipată încă din 1950 de *Rashômon* al lui Kurosawa, dar revigorată în anii '90 – care avea să fie preluată la noi și de Cristian Mungiu, în *Occident* (2002). *È pericoloso sporgersi* e împărțit în trei capitole („Eleva", „Actorul" și „Soldatul"), fiecare dintre acestea propunând spectatorilor

punctul de vedere al unui alt erou (actori: franțuzoaica Natalie Bonifay, George Alexandru și Marius Stănescu) și o nouă țintă a satirei (sistemul educațional, lumea teatrului, respectiv serviciul militar). În ultimul deceniu al comunismului românesc, într-un orășel de provincie, traseele a trei personaje diferite se intersectează imprevizibil, cu consecințe tragicomice. Le unesc starea de criză (inclusiv frustrarea sexuală) și năzuința către un „dincolo" greu accesibil – sugestiv, titlul filmului pare inscripționat pe o plăcuță de tren (el chiar a fost preluat din mediul feroviar). Dacă la Caranfil personajele, terorizate de un sistem opresiv, se mulțumesc cu metropola București sau cu modesta vecină Iugoslavia, eroii din tranziția postcomunistă ai lui Mungiu aveau să aspire la Germania, Franța sau Italia. Încă de la debut, Nae Caranfil reușește ce și-a propus – „un film vesel despre oameni triști care visează fără a îndrăzni să spere" – și se remarcă prin numeroase idei regizorale strălucite (mai ales în secvențele din teatru, dar de la universul ficțional al spectacolului din film la cel, tot ficțional, al relațiilor dintre personaje trecerea se poate face, subtil, prin polisemia verbului „a sufla"). Al doilea lungmetraj, *road-movie*-ul *Asfalt Tango* (Franța-România, 1996; premiera românească: 1997), este cel mai puțin izbutit film al cineastului, deoarece satirizarea tranziției, inițiată aici, are deseori tușe cam îngroșate, iar comedia (pseudo) romantică (cu un happy-end surprinzător) e schematic-demonstrativă (încă din debut, cu *Corul robilor evrei* din *Nabucco* de Verdi, suprapus pe imaginile unor manechine în rochii de mireasă și cu un panseu despre căsătorie al lui Groucho, cel mai spiritual dintre frații Marx, ne este destul de clar unde bate autorul). Memorabilă este însă confruntarea dintre Andrei (Mircea Diaconu) și franțuzoaica Marion (Charlotte Rampling), venită în România pentru a recruta dansatoare (printre care se nimerește soția eroului) și pentru a le acompania pe drumul spre Paris. Personajul Andrei anticipează protagoniștii din filmele lui Cristian Nemescu, care, culmea, se numesc uneori tot Andrei și care, la fel, sângerează din nas când trăiesc o emoție puternică. Merită amintită și metamorfoza polițistului în preot din final, care nu doar reliefează mesajul, ci, vom vedea, anunță un moment notabil din *Filantropica*. Filmele cu subiecte naționale ale lui Caranfil iau o pauză, făcând loc unei coproducții Franța-Italia-Belgia-România, *Dolce far niente* (1998), inclusă în competiția festivalului de la Karlovy Vary și premiată pentru scenariu la Namur. Un ambițios film de epocă (anul e 1816)

despre voiajul (inventat) la Terracina (în centrul Italiei de azi, la granița regatului din vremea respectivă) al lui Henri Beyle (viitorul Stendhal), în care cineastul adaptează – din nou, foarte liber – un roman de Frédéric Vitoux, premiat de Academia Franceză. Henri (François Cluzet) al lui Caranfil ajunge să semene cu eroul tipic al peliculelor sale (Horațiu din *È pericoloso sporgersi*, Andrei din *Asfalt Tango*, mai târziu Ovidiu din *Filantropica* și Grig din *Restul e tăcere*) – timid, idealist și, ca atare, perdant pe toate planurile (dar mai ales în dragoste). Regizorul nu se pierde cu firea în fața unei superproducții (exercițiu care se va dovedi util la *Restul e tăcere* și ulterior), conducând admirabil o echipă cu nume impozante (din distribuția filmului mai fac parte Isabella Ferrari, Margherita Buy, Giancarlo Giannini și Pierfrancesco Favino). Din păcate, această subtilă și spectaculoasă dramedie, a cărei poveste reunește două figuri de seamă ale culturii europene (Stendhal și Rossini), este și azi puțin cunoscută în România, unde nici măcar nu a fost lansată în circuitul cinematografic. Nae Caranfil revine la satirizarea tranziției din țara sa (mai precis, dintr-un București în care maidanezii reprezintă „clasa de mijloc" dintre „prinți" și „cerșetori") cu *Filantropica* (România-Franța-Belgia, 2001; premiera românească: 2002), distins cu numeroase premii naționale (șase premii UCIN, printre care cele pentru cel mai bun film și cel mai bun scenariu) și internaționale (Paris, Mons, Wiesbaden, Montréal, Bratislava, Newport Beach, Atena etc.). Geniul comic al autorului se desfășoară aici în toată splendoarea sa și sub felurite forme (de situație, de limbaj, de caracter, de moravuri etc.). Există numeroase secvențe care stăruie și azi în memoria cinefililor români („epifania" protagonistului, ce transformă toaleta în care el se află într-o catedrală – moment antologic, anticipat într-o scenă cu „eleva" din *È pericoloso sporgersi*; tentativa onirică de sex cu femeia dorită, întreruptă de apariția tatălui veșnic ofuscat; bătaia din clubul de karaoke, în care agresorul se suprapune cu regizorul, care interpretează pe scenă celebrul cântec *My Way* al lui Frank Sinatra, și la final îșI lovește victima cu un microfon răsărit de niciunde ș.a.m.d.), iar unele replici au intrat în folclorul urban („mâna întinsă care nu spune o poveste nu primește pomană", „viața e complexă și are multe aspecte" etc.), la fel ca și catrenele declamate contra unei vodci de „Poetul Gării de Nord" (Florin Zamfirescu). Autorul ajunge chiar să se autociteze, reluând parodic o replică din *È pericoloso sporgersi* (Marius Florea Vizante către Viorica Vodă: „Pentru ca

prietenia noastră să se transforme într-un sentiment mai puternic"). Un personaj de neuitat este Pavel Puiuț sau Pepe (Gheorghe Dinică), „textier" și „păpușar" machiavelic, cel care îi convinge pe Ovidiu (Mircea Diaconu) și pe Miruna (Mara Nicolescu) să joace sceneta soților ce aniversează 10 ani de căsnicie ieșind la restaurant, dar „descoperă" că nu au bani să achite nota de plată. *Restul e tăcere* (2007), cu premiera mondială în competiția de la Locarno (și lansarea pe marile ecrane autohtone în 2008), are la bază unul dintre cele mai vechi scenarii ale lui Caranfil, datând tocmai din 1988, și vorbește despre *Independența României* (1912), primul lungmetraj românesc. Una dintre cercetările istoriografice recente (întreprinsă chiar de tatăl cineastului, Tudor Caranfil) atribuie regia filmului clasic marelui actor Aristide Demetriade, în timp ce junele Grigore Brezeanu, creditat câteva decenii ca autor, este considerat doar producător. Însă Nae Caranfil nu își propune să reconstituie fidel geneza *Independenței României*, ci construiește o ficțiune seducătoare pornind de la evenimente atestate documentar. El sesizase foarte bine potențialul cinematografic al poveștii unui „autor total" de nici 20 de ani (Marius Florea Vizante pe ecran), care, în epoca auroralã a celei de-a șaptea arte (pe când ea nici nu era acceptată ca artă), oferă publicului român o superproducție ce n-a văzut Parisul. Într-o perioadă în care cele mai mari succese internaționale ale filmului românesc vin din zona realismului „minimalist", Caranfil reabilitează cinematograful-spectacol, cinematograful-*entertainment*, pe gustul unui public larg. Dacă în *Asfalt Tango* și în *Filantropica* îl făcea să pară mai june pe Mircea Diaconu, aici cineastul îl întinerește pe Marius Florea Vizante (Grig Ursache) și, în contrapartidă, îl îmbătrânește pe Ovidiu Niculescu (Leon Negrescu). Relația complexă (cu suișuri și coborâșuri, ca orice relație, dar bazată pe respect reciproc) dintre cele două personaje vizionare, plasată într-un București al contrastelor reconstituit convingător, reprezintă sarea și piperul filmului, care nu se ferește să vireze către kitsch (asumat). Merită semnalată și muzica originală (unul dintre atuurile tuturor filmelor autorului) a francezului Laurent Couson, mai impresionantă chiar decât cea a italianului Nicola Piovani de la *Dolce far niente*. La ora redactării acestui text, fanii lui Nae Caranfil așteaptă cu înfrigurare primul său film în limba engleză, coproducția SUA-România-Italia-Polonia, intitulat *Closer to the Moon*, inspirat de „marele jaf comunist" (după cum și-a numit Alexandru Solomon documentarul ce abordează

același caz) din 1959. E vorba de un hold-up la Banca de Stat a Republicii Populare Române. După cum se vede, cariera regizorului continuă să reprezinte o poveste de succes a cinematografiei noastre.

Text scris de Mihai Fulger

CĂLĂRAŞU, Andrei (n. 30.05.1932, Botoșani). După o scurtă activitate teatrală, desfășurată între 1948 și 1952, e absorbit de cinematografia aflată în căutare de cadre de nădejde. Începe cu un scurtmetraj închinat comicului Mircea Crișan, *Ilie*, care, în episodul său din 1954, face… sport în *Și Ilie face sport*, și, după examenul trecut cu brio, preia, în 1957, proiectul *Vultur 101*, o improvizație inconsistentă după piesa *Zbor de noapte* de Nicolae Tăutu. Pe lângă adulter, spionaj, sabotaj și aventură, filmul propunea totuși și un debut plin de potențial: Ion Besoiu. Dacă însă Andrei Călărașu rămâne în istoria cinematografiei românești, este fiindcă a impus, în ani de încrâncenare, zâmbetul comediei cu *Alo?... Ați greșit numărul!* (1958). Sub alibiul „noii atitudini a studenților față de muncă, prietenie și dragoste", filmul ascunde atâta tinerețe, prospețime și bună dispoziție, încât până și limbajul de lemn al dialogurilor e atenuat de entuziasmul, talentul și umorul actorilor, mulți la debut (Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ștefan și Rodica Tapalagă, Stela Popescu și alte viitoare nume sonore ale ecranului românesc). În memoria publică rezistă, mai ales, fermecătorul june-prim Iurie Darie, fredonând, la telefon, șlagărul compozitorului și dirijorului Jancy Körösy: „Pe unda clapelor/ mi-e dorul călător"… Din păcate, patru ani mai târziu, următoarea comedie a cineastului, *Doi băieți ca pâinea caldă*, e un eșec, deși în distribuția acestui film despre competiția brutarilor bucureșteni pentru cea mai gustoasă pâine figurau nume mari, precum Grigore-Vasiliu Birlic, Al. Giugaru, Nineta Gusti și mulți alți tineri de succes. Singurul lucru recuperabil e prologul pseudodocumentar despre competițiile lumii, inteligent și original. Rămânând tot în spațiul comediei, *Vacanță la mare*, din 1963, realizat în coregia lui Cezar Grigoriu, „greșește" și el „numărul". De notat nu numai strâmbăturile spre obiectiv ale „pompierului" Puiu Călinescu, bâlbâielile atribuite lui Fintești eanu, care cerea „cioliști-ciurpriză", dar și câteva rezistente numere muzical-coregrafice aranjate regizoral de Cezar Grigoriu. Un debutant care atrage atenția e Alexandru Repan. Cât despre regizor, după această ultimă înfrângere, Andrei Călărașu dispare,

în mod voluntar, de pe firmamentul cinematografiei românești, zburând spre meleaguri mai calde, uneori chiar fierbinți!

CĂLINESCU, Paul (n. 21.08.1902, Galați – d. 2000, București). După ce studiază la Academia Comercială, devine pasionat de cinema, întâi ca autor de filme documentare. Începând din 1936, cu *Bucureștii*, *Uzinele Malaxa* (1940), *Mândra noastră țară* (1941) ș.a., ajunge pe podiumul Mostrei de la Veneția cu *Țara Moților*, în 1939. Va reveni pe lagună și în 1941, de astă dată cu documentarul *România în lupta contra bolșevismului*. „Sub vremi", după 1944, își schimbă abrupt mesajul, dar nu și genul predilect, realizând câteva documentare de propagandă avântat comunistă, printre care, în 1948, *România pe drumul democrației populare*. În 1949 debutează în filmul de ficțiune, cu *Răsună valea*, o frescă dedicată șantierului de construcție Bumbești-Livezeni. Entuziasmul începutului de drum al cinematografiei românești instituționalizate sparge cadrul schemei politice și dă farmec acestui vehicul propagandistic, scris de Mircea Ștefănescu, care prilejuiește debuturi în cascadă (Marcel Anghelescu, Geo Barton, Ion Talianu, A. Pop Marțian, Horia Șerbănescu, Eugenia Popovici). Va urma *Desfășurarea*, cel mai bun film al cineastului și încă unul dintre miracolele artei „realismului socialist", unde propaganda prescrisă se poate transforma în vibrant adevăr uman, aici în primul rând datorită scenariului (Marin Preda și Paul Călinescu), sobru și viguros, dar și autenticității austere a lui Colea Răutu, cu o economie de mijloace și o forță expresivă pe care numai un rol mare le putea evidenția, ca în secvența în care țăranul său încalță, cu evlavie, prima pereche de bocanci din viață. În 1956 realizează cea dintâi comedie „de actualitate" a cinematografiei noastre, *Pe răspunderea mea*, la timpul ei simptom evident de destindere. Deși comedia nu era genul cel mai afin realizatorului, scris de George Voinescu, filmul dobândea și un haz îndrăzneț, iar melodiile lui Gherase Dendrino îi sporeau farmecul.

Din păcate, următoarele titluri ale acestui veteran al filmului românesc nu s-au mai putut desprinde de mediocritate. *Porto Franco* (1961), adaptare după *Europolis* de Jean Bart, în transcrierea lui Mihnea Gheorghiu, a devenit un pamflet conjunctural la adresa mitului prosperității americane, cu lamentabile scăpărări caragialești în care „mitici" în haine negre și cu melon puneau țara la cale sub soarele torid al Sulinei. Indispunea și teatralismul

jocului actoricesc, fără preocupare pentru psihologii și drame umane, acutizând nefirescul unor personaje lansate într-o neîntreruptă trăncăneală. Această latură prozaică e amplificată și mai mult în *Titanic vals* (1964), unde realizatorul apasă tendențios pe substratul social al satirei, golind comedia de umor. Longeviv, maestrul a servit cinematograful până la adânca senectute, încât, la 82 de ani, mai lansa pe ecrane documentarul de scurtmetraj *Delta de ici… de colo* (1984), pentru care era distins cu un Premiu ACIN. Paralel cu activitatea de realizator, Paul Călinescu a desfășurat experimente interesante în domeniul tehnicii cinematografice și a lăsat în urmă un captivant volum de memorii sub titlul *Proiecții în timp* (1982).

CĂRMĂZAN, Ioan (n. 27.01.1948, Satchinez, Timiș). După ce urmează studii de matematică, absolvă, în 1978, IATC. Debutează, în 1982, cu *Țapinarii*, film poetic despre muncitori forestieri izolați de iarnă pe un vârf de munte, pe o tramă relativ rudimentară, cu iubiri, doruri, nostalgii și, mai ales, întrebări existențiale, meditație care obligă la o cuceritoare plasticitate a imaginii în spațiul amplificat, ca și la *Nunta de piatră*, de baladele lui Dorin Liviu Zaharia. Evenimentele principale ale filmului, o moarte și o nuntă, trimit direct la mit, deși contextul lor e mai curând demitizant. De la primul film, Cărmăzan își dezvăluie înclinația spre un anumit suprarealism magic, pe care îl va dezvolta ulterior, în *Lișca* (1983). Se petrec, în acest din urmă film, două întâlniri providențiale. Prima, cea dintre cineast și izvorul său de inspirație cel mai fertil, proza lui Fănuș Neagu, și a doua, dintre cineast și protagonista sa ideală, Ecaterina Nazare. Portretul ei memorabil într-un personaj halucinant dezvoltă o combustie interioară și o expresie de paroxism, de nebunie abia reținută, pe care operatorul Anghel Deca (Premiul ACIN) a știut s-o controleze, paradoxal, doar până în momentul când Lișca înnebunește cu adevărat. Tocmai atunci, tonalitățile devin convenționale și ostentative. După un accident nefericit, tentativa de musical din *Sania albastră*, 90 de minute de trăncăneală cu stil, cineastul se întoarce la bizareria caligrafică a lui Fănuș Neagu din *Casa din vis* (1991). Ioan Carmăzan a fost singurul cineast care a emis pe aceeași lungime de undă cu Fănuș, scoțându-l în relief. În *Casa din vis*, punctul forte al materialului dramaturgic îl aduc nu atât narațiunea, debilă, ca în majoritatea covârșitoare a filmelor noastre, cât particularitățile

personajelor, care fac posibile prestații actoricești ieșite din comun. Horațiu Mălăele amalgamează comicul cu tragicul izbutind, poate, cea mai interesantă compoziție din carieră, Gheorghe Dinică e statuar, îmbinând un umor gras cu tragismul unui Lear în dizgrație, Maia Morgenstern se întrece pe sine, ba în maternitate ultragiată, ba ca strașnică muiere, ba o fragilă vulnerabilă ca o mimoză, ba erinie înfricoșătoare, învăluită în șal ca într-o armură. Cât despre realizator, el nu-și îndeamnă interpreții la răcnete (ca majoritatea colegilor), ci preferă poezia șoaptei, și a găsit un tălmăcitor ideal în directorul său de imagine Cristian Comeagă. Târziu, după interludiul lui decembrie 1989, Cărmăzan încearcă un *Raport despre starea națiunii* (2003), cu intenția unui pamflet distrugător la adresa existenței noastre postrevoluționare. Dar cineastul este, cum au arătat-o reușitele sale cinematografice, înainte de toate un liric. Când „daniliucizează", când vrea să fie altceva decât e, dă greș. Fără un scenariu cât de cât solid, ca cele pe care i le furniza Fănuș Neagu, se rătăcește în pălăvrăgeală și retorică demagogică. În lipsa unei trame epice, poetul de până atunci se mulțumește cu practicarea unei tehnici „foviste", aruncând pete de culoare pe canavaua unui program tematic furnizat de jurnalismul de bulevard. *Lotus*, din 2004, se înscrie în filmografia realizatorului ca un record al incoerenței. Parcă niciodată boala congenitală a cinematografului românesc nu s-a manifestat mai acut într-o înjghebare în care autorul a mobilizat valori și talente autentice. Cel care se realizează mai deplin este tânărul director de imagine debutant, Mihai Mălaimare Jr. Privirea lui care surprinde foșnetul vântului, câmpuri cu floarea-soarelui, ape fumegând în neguri, conferă mereu culoare poetică unor spații care ar fi fost condamnate, altfel, la inerție. El ne introduce în zone magice, la întretăieri de imaginar și fantezie, între vis și realitate. Dar cum intervine, dialogul spulberă vraja în replici precum „Vinul e ca sărutul. Îl savurezi cu gura plină..." sau „Fără femeie, bărbatul e o glumă proastă"! Iar tipologia rămâne bizară și depeizată, a unor „crai de curte veche" dobrogeni. „*Lotus*", zice autorul despre această dorită „poveste care transcede logica", „este o fantezie care se supune legilor timpului meu personal".

Asta ar fi putut s-o spună și în 2005 despre *Margo*, în care reia teme ale feminismului din ultimele filme românești, ca *Maria* și *Ryna*, drese cu *Legături bolnăvicioase*. De fapt Cărmăzan încheagă aici două filme diferite într-unul singur: primul, cel al

orașului care pervertește, celălalt, al satului care purifică, izolat de civilizație, amintind de țapinarii tinereții cineastului, dar ambele dimensiuni sunt ratate. În primul, studenția e redată prin confesiuni erotice între tinere dame, chicote, râsete și icnete, în al doilea domină plictiseala unor bocete fără sfârșit. În 2009, cu *O secundă de viață*, declinul e și mai prăpăstios. Preluând metoda unora dintre realizatorii vechii generații de cineaști de a intra dezarmați în filmări, având schițate, vag doar, situații și personaje, pentru a improviza apoi dialogurile din mers, autorul așază cadrul într-o lălăială generală, greu de suportat. Mai o vodcă, mai un scandal, mai o confesiune fără noimă, mai de una, mai de alta, și filmul trece, într-o bandă sonoră vraiște, de cele mai multe ori străină de secvență, în care regizorul aruncă – hodoronc-tronc! – și un Crist aerian, ca cel al lui Fellini din *La dolce vita*. Începutul la *Oul de cuc* din 2010 ar marca parcă o revenire. Pornit din coasta unui roman de Rodica Ojog-Brașoveanu, e măcar în primele 20 de minute de evadare și în cinci minute de final, în care eroii se regăsesc la pârnaie, ceea ce promisese: o aventură polițistă, decupată trepidant în dialoguri colorate. În rest recunoaște senin: „Credeam că fac film polițist, pentru ca, la un moment dat, să-mi dau seama că habar n-aveam ce film făceam!". I. Cărmăzan obișnuiește să ațipească pe platou și să se pomenească cine știe unde. De astă dată, nici mai mult nici mai puțin decât într-un *road-movie*, și nu în unul oarecare, ci *Scarecrow*. Într-adevăr, din această *Sperietoare* românească ne alegem cu un Ușchitu, motivat taman ca la Al Pacino prin dorința de a-și mai revedea măcar o dată copilul și un Suveică sigur pe sine, ca peștele în apă, turnător el, și cam asasin, dar ce mai contează în fața unei prietenii la cataramă. Tocmai aici se evaporă însă tensiunea inițială și filmul șchioapătă, ca și eroii săi, în tăifăsuiri de o banalitate strigătoare la cer, de parcă, peste noapte, i s-ar fi schimbat dialoghistul. Păcat pentru actorii care, chiar în situațiile absconse în care sunt plasați, sunt tulburător de firești, aducând cu ei ceva din sănătatea și farmecul noului cinema românesc. În rest însă, cineastul perseverează în fantezii bolnave care, chiar dacă se supun legilor „timpului său personal", nu mai interesează pe nimeni.

CERNĂIANU, Felicia (n. 3.10.1940, Radna – d. 2010, București). Studii IATC încheiate în 1969. În 1978 face singurul ei lungmetraj de ficțiune, *Gustul și culoarea fericirii*, una dintre cele mai nule

și mai conformiste contribuții la cultivarea „omului nou" instalată pe „Patul lui Procust" al cinematografiei române. În rest elaborează documentare „utilitar-politice" precum *România, țara mea* (1973), *Belșug în Banat* (Premiul ACIN în 1986) sau *Destinul mareșalului* (1994).

CHAPPELLE, Joe. S-a născut în Chicago, unde începe cu materiale de publicitate și continuă cu seriale TV. Semnează 14 lungmetraje de ficțiune, între care și *Dark Prince: The True Story of Dracula* (*Prințul nopții*). „Lumea îi cunoaște numele, mulți cunosc mitul, puțini știu adevărul!", a scris, de bun augur, scenaristul Tom Baum pe frontispiciul filmului. Din păcate, deși filmat la Mogoșoaia, Snagov și Sighișoara, în scenografia îngrijită semnată de Cristi Niculescu și costumele Oanei Păunescu, deși jucat și de actori de frunte găsiți aici (Claudiu Bleonț în Mahomed, Răzvan Vasilescu, Maia Morgenstern, Radu Amzulescu), „adevărul" filmului lui Chappelle e, mai curând, dezinformare. Într-o Românie de care nici nu se pomenea la anul 1400, ni se arată o biserică ortodoxă intolerantă, tribunal inchizitorial care-l excomunică pe domnitor și-l transformă într-un spirit blestemat să bântuie prin lume, între rai și iad. Deși însuflețit de intenții bune, Vlad își expune în discursuri electorale „de stânga" dorința de a face „o lume mai bună și mai dreaptă". Anacronismele abundă într-o parodie involuntară.

CHIŞU, Dan (n. 21.07.1955, Brăila). După o incursiune, în anii '80, în străinătate, înființează o firmă de publicitate, „Dakino Advertising", având ca angajate două frumuseți bucureștene, pe Mihaela Rădulescu și pe Manuela Hărăbor. Cu firma sa, izbutește să creeze un festival cinematografic internațional, primul de acest gen în București, dar rămâne deschis și altor aventuri, ca „ocolul lumii cu camera de filmat", măciniș de banalități turist-exotice, un restaurant și chiar o rubrică de gastronom pe un canal TV. A călătorit cu iahtul propriu și, deși respins de câteva ori la IATC, a fost actor în câteva filme, iar la 55 de ani a debutat ca regizor, scenarist și producător cu lungmetrajul *Websitestory*. „La budă e foarte ușor să faci un film de caca", lansează, spiritual, un personaj, și telenovela cu care debutează proaspătul, dar tomnaticul cineast chiar că a budă duhnește. Omul schițează și niște eforturi de stil, dar prin repetare ostentativă, reflexele în oglindă, de pildă, devin manieră. Dialogul este împestrițat cu piercingurile unui limbaj

slinos lipsit de imaginație, care pare a folosi, ca să cităm din nou partitura filmului, sintagma „p... mea" ca semn de punctuație! Greu suportabili sunt actorii, mai ales protagonista Crina Semciuc, care, deși înzestrată de la natură, lăsată de capul ei dă un adevărat recital de diletantism. *Ursul*, realizat în 2010, ne introduce în lumea unui circ subvenționat până nu de mult de stat și privatizat în 1990. Singura posibilitate a noului director de a găsi resurse bănești este să scoată la mezat perla menajeriei, ursul căruia un vânător neamț îi vrea pielea. Dar, în mod neașteptat, circarii se revoltă scandând: „Nu ne vindem ursul!". Început incitant, cu actori bine conduși, dialog cu gabarit depășit, savuros adesea, dar alimentat de platitudini („Dankeșoșon", „Dankeșun" etc.) mai mereu urlate circărește, încât sub bombardamentul decibelilor pierzi și poante reușite. În orice caz, *Ursul* e mai promițător decât debutul cu *Websitestory*, pentru că măcar te face să simți o intenție pe dedesubt. Scenariul se deteriorează însă îndată ce oamenii circului pornesc în urmărirea ursului, derapând într-o balcaniadă mult îndatorată lui Emir Kusturica. Chișu combină poante aleatorii, fie o nuntă țigănească fără haz, fie un accent muzical al lui Bregović, fie nurii rubiconzi ai unor actrițe. În această ambianță intervine neașteptat de bun, poetic și conclusiv finalul filmului, ultimele sale 60 de secunde, moment ce demonstrează că regizorul, dacă s-ar lua în serios, ar putea – cine știe? – furniza și valori. Tocmai filmul serios l-ar vrea în *Și caii sunt verzi pe pereți*, din 2012, unde dezvoltă două povești paralele despre iluzia de a te îmbogăți în România, care contrazic celebrul postulat, întâlnindu-se în ultima clipă a filmului, fiindcă „așa vrea mușchii" scenaristului! Pentru a sugera un portret de birocrat, el îl pune pe Titieni să violenteze preț de cinci minute ascuțitorile de pe birou, să audieze mai târziu un curs instructiv de informatică, iar în povestea megieșă a tinerilor, în care trebuie să ne convingă că, în ciuda agresivității, sunt „copii buni" (așa cum se autodefinește, cu grijă, chiar unul dintre orfelinii abandonați), el îi pune să mestece, pe lângă iarbă, și tot felul de măscări monoton agresive. În rest, timp tocat fără milă în bâjbâială după Tocitu, deși întâmplarea de la Otopeni are, neașteptat, hazul ei! Dar, când povestea e nătângă, n-ai cum s-o salvezi, deși regizoral, omul parc-ar fi făcut progrese, cum se constată din unele compoziții ale cadrelor și din jocul ireproșabil al actorilor, în special al lui Titieni. În filmul său „serios", autodidactul Chișu își dovedește

slaba cultură a imaginii, ciupind ba de la unul, ba de la altul: din *Medalia de Onoare* un nou Rebengiuc nu-i iese, fiindcă Titieni e de altă clasă; fuga paralelă a celor două povești, imitând jongleria lui Iñárritu, o ratează în finalul rămas în bătaia vântului. Cert este că „tânărul cineast" Chișu, care și-a propus să învețe o nouă profesie din mers și în toamna vârstei, își compromite finalul din dorința, pe care a și mărturisit-o și o repetă, de a face neapărat „ceva serios". Seriosul său înseamnă patetismul prin care eroina se adresează României, din fuga trenului, sau promovarea în acțiune a involuntar ridicolului personaj și surd, și mut, și paralitic. Orb mai lipsea să fie ca să nu se vadă cât e de caraghioasă și imposibil de compătimit, în contextul dat, arătarea.

Garat pe linia de serviciu mai aștepta, terminat în 2012, *Deja vu*, cinema „subiectiv" după moda Sitaru despre un soț care traversează dificil criza vârstei de mijloc. Junele cineast e convins că poate imita orice. El își identifică eroul cu camera de luat vederi și „subiectivitatea" metodei, acestui film laborios, arbitrar, se pretinde rigoarea „unui altceva". Mai crispată ca oricând, în corectitudinea imitației, flască, fără vlagă, pelicula arborează ideea unui „reportaj", la nivelul ei, recital de șuete. Perseverent în eforturile sale de a beneficia, mimetic, de experiențele „noului val", Dan Chișu izbutește un film dureros de prost, dureros fiindcă Ioana Flora beneficiază de rolul vieții ei, în care dă totul fără să obțină mai nimic.

CIULEI, Liviu (n. 7.07.1923, București – d. 25.10.2011, München). Crescut în familia unui bogat antreprenor din domeniul construcțiilor, Liviu Ciulei își dezvoltă pasiunea pentru cinematografie încă din adolescență, când improviza, cu un aparat de amator, mici filme. Dar la 13 ani trece printr-o puternică traumă morală: tatăl său, arhitectul, este acuzat că și-ar fi otrăvit cu cianură amanta, o fostă Miss România, Tita Cristescu, fiica unui fost secretar al începuturilor PCR. După un proces răsunător, arhitectul e achitat, dar adolescentul pare marcat pe viață. La 21 de ani absolvă Conservatorul de Artă Dramatică, având-o ca profesoară pe Marioara Voiculescu, dar nu abandonează studiile de arhitectură și le finalizează trei ani mai târziu. Începe montând piese pe scena unui teatru miniatural dăruit de tatăl său, care își ia, tragic, viața în urma eșecului financiar al unui turneu teatral în Egipt. În 1951 debutează ca actor în rolul fiului de chiabur Scăpău, din *În sat la noi*. În anii următori e coautor al decorurilor la *Mitrea Cocor*

și *Nepoții gornistului*, unde are și un mic rol „negativ", caracteristic prototipurilor epocii. Continuă ca actor, devenind un soi de von Stroheim românesc, jucând spioni, agenți de siguranță, polițiști, resemnându-se ca „dușman de clasă", dar învățând meserie, treaptă cu treaptă. Mișcat de perseverența tânărului, Victor Iliu îl solicită, în 1956, ca secund pentru ecranizarea *La „Moara cu noroc"*. În anul următor regizează, autonom, primul său film, *Erupția*, care lansează două actrițe de calibru diferit, frumoasa Eva Cristian, ceva mai târziu vedetă a unor filme vest-germane, și Lica Gheorghiu, fiica liderului comunist Gheorghiu-Dej, care avea să greveze istoria cinematografiei române cu o nefericită, deși scurtă, carieră de divă, Ciulei rămânând singurul care și-a bătut capul s-o filmeze, mascându-i, abil, atât diletantismul, cât și proporțiile botticelliene. De altfel, întreaga „dramă psihologică, având o temă socială, dedicată eroismului clasei muncitoare" e, încă de la debut, ridicată de Ciulei la puterea talentului său. Cu un simț ascuțit al compoziției cadrului, cu o energie vizuală ce valorifică în chip insolit ambianța selenară a zonei vulcanilor noroioși de la Berca, regizorul forează în expresivitatea cadrului, smulgând „erupții" emoționale și din piatră seacă. „Originalitatea lui e, în această neliniște pe care o cuprinde și o emană (…), capacitatea de a însufleți și a face să vibreze nu numai eroii, ci și obiectele, mașinile, casele, spațiul…"[1] Doi ani mai târziu i se încredințează scenariul *Valurile Dunării*, *Atalantă* românească inspirată de o schiță a lui Francisc Munteanu – zice-se autobiografică. Unii „colegi" invidioși îl denunță „organelor" pentru că, „folosindu-se de calitatea de regizor al filmului, caută să evidențieze personajul secundar interpretat de el în defavoarea personajului principal, comunistul Toma"! De fapt, ceea ce face Ciulei e un captivant studiu de caractere circumscris într-un triunghi de psihologii, în spațiu închis, profilat vag pe fundalul istoric. „Operă clasică, având ritm și o ambianță pătrunzătoare", o caracterizează un comentator francez (*Les Fiches du Cinéma*, nr. 336).

Dar capodopera lui Liviu Ciulei o constituie, fără îndoială, ecranizarea după Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, din 1964, „un film despre dărâmarea certitudinilor, conformismelor și concepțiilor de viață", cum incitant și-l anunța autorul. Cu ajutorul lui Titus Popovici, regizorul a eliminat aspectele conjuncturale ale proiectului, obținând laurii Premiului pentru regie de la

1. Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, Meridiane, București, 1973.

Cannes, într-o competiție severă. Printr-o bizară coincidență, în același an, la Veneția participa Joseph Losey, cu un alt film, britanic, aproape identic în subiect, *King and Country*, care n-a lăsat aceeași amintire. Expresivitatea filmică (Ovidiu Gologan a primit Premiul de excelență UNIATEC pentru ingeniozitatea mișcărilor de aparat și Premiul ACIN) și poezia reținută a secvențelor produceau o adaptare – caz rar – superioară, în multe privințe, chiar originalului literar. Deși de profundă rezonanță națională, cu teatrul de război mutat în Carpați, filmul își depășește tema, în universal, prin elogiul prieteniei dintre cehul Klapka și românul Bologa, ca și înfiorata iubire a Ilonei pentru Apostol sau salvarea dezertorului Müller de către sergentul căruia Ciobotărașu îi transmite o fierbinte omenie. De neuitat rămân lupta obstinată cu reflectorul conștiinței și cina cea din urmă, într-o liniște de dincolo de viață și de moarte, cu un dialog alcătuit din gesturi absente și priviri concentrate, stil care vine totuși din alt film.

Premiul pentru regie la Cannes, care semnala valoarea internațională a unui cineast ca Ciulei, va avea însă un efect invers la București, unde conducerea cinematografiei nu-i mai oferă maestrului decât comenzi oarecare, precum o schiță despre Bucureștii socialismului, realizată în compania altor doi regizori. Ciulei proiecta, în schimb, un *Rege Lear*, pe care-l visa jucat de țărani din Munții Rodnei de a căror fizionomie se îndrăgostise. Proiectul e refuzat și, până la plecarea sa în străinătate, cineastul nu mai poate termina decât un film TV cu Clody Bertola. Deși cu o filmografie de doar trei titluri, talia de creator a lui Liviu Ciulei domină încă cinematografia românească.

CLAIR, René (René-Lucien Chomette) (n. 11.11.1898 – d. 15.03.1981). Își începe aventura pe terenul artei ca poet. Când era încă licean a scris o piesă de teatru în versuri, a făcut gazetărie și și-a înregistrat debutul în cinema ca actor într-un film dirijat de un emigrant rus, Protazanov, care, în 1920, îi deschide apetitul pentru noua artă. Este momentul schimbării gărzii în cinematograful francez: atacat puternic de tineri, Louis Feuillade cedează terenul. Cât despre Clair, în 1925 își pune în valoare vena fantasticului prin *Le Voyage imaginaire* (*Voiajul imaginar*), caracterizat prin umor sentimental, gustul fanteziei dezlănțuite și onirice îmbinând inspirația suprarealistă cu burlescul american. Tehnica sonorului, căreia, ca și Chaplin, i s-a opus cu înverșunare, îi modifică însă

stilul. *Sous les toits de Paris* (*Sub acoperișurile Parisului*), din 1930, romanță cinematografică în care un cântăreț de stradă se îndrăgostește de o tânără romăncă, a fost considerat, la vremea sa, un manifest al noului cinema și operă revoluționară prin caracterul ei popular. De fapt, prin el tânărul cineast izbutea să impună în cinemaul francez o nouă mitologie populată de midinete, de lucrători umili și de funambuli. În fața încercării cenzurii dâmbovițene de a-l interzice, la noi, pe motiv că eroina (romînca Paula Iliescu devenită Illery) juca rolul unei „femei ușoare", D.I. Suchianu a publicat un faimos protest, eliberând filmul din „arest". *Le Million* (*Milionul*), realizat în 1931, e o fermecătoare fantezie muzicală susținută prin ritm, ironie și tandrețe, cu evident caracter polemic la adresa platitudinilor cântate ce amenințau cinematograful sonor abia apărut. Convenționalul operei lirice sau vedetismul erau, și ele, supuse tăișului satiric, cu gaguri ce reprezentau adevărate truvaiuri ale posibilităților de expresie cinematografică. Un exemplu e secvența în care doi îndrăgostiți sunt ascunși după un boschet, în vreme ce cântărețul Sopranelli (însuflețit de un alt interpret român descoperit de Clair, tenorul Constantin Stroescu) și voluminoasa sa parteneră intonează aria *Suntem atât de singuri!* În hârjoana lor, tinerii par a interpreta ei romanța profesioniștilor *bel-canto*-ului. E mai mult decât o glumă poetică, fiindcă gagul sugerează și posibila rezolvare, pe calea dublajului, a contrastului dintre fizicul și calitățile vocale ale interpreților.

Atașamentul față de actorii din România și l-a manifestat și în *Les Fêtes galantes* (*Serbările galante*), în care îi distribuia pe György Kovács, Fory Etterle, Florin Vasiliu, Dem Rădulescu, Matei Alexandru, Adela Mărculescu, Mihai Berechet, Melania Cârje. Fresca de epocă era turnată la noi, la Buftea, înfățișând un război „în dantele" *à la* Fragonard, epopee eroicomică, cu elemente burlești și săgeți satirice fierbinți la alternativa războiului. A fost o ultimă creație a unui Clair obosit, hărțuit de atacurile tinerilor din noul val, ce-și croiau astfel loc, și pierzându-și încrederea în sine. Un soi de justiție imanentă îl făcea să retrăiască, în sens invers, drama bătrânilor alungați din studiouri de generația tinerilor furioși, din care făcuse cândva el însuși parte. Cât despre *Serbările galante*, datorită lui studiourile noastre s-au ales cu un castel specific secolului al XVII-lea, proiectat de faimosul scenograf G. Wackewicz, construcție „distribuită" apoi în nenumărate coproducții românești și străine. Dar el, Clair, n-a primit decât critici

nedrepte fiindcă filmul nu era lipsit de calități. Publicase, încă din 1951, un volum de memorii devenit clasic, *Réflexion faite*, în 1956, era doctor Honoris Causa al University of Cambridge, fusese ales membru al Academiei Franceze, monta spectacole de teatru, publica texte dramatice, era activ, dar trist, fiindcă-i lipsea elixirul vieții, cinematograful…

COBILEANSKI, Igor (n. 24.02.1974, Comrat, Republica Moldova). Exercițiul actoriei îl începuse încă de copil, la „Moldova film" din Chișinău: „Am crescut practic pe platoul de filmare. Am jucat mult când eram copil, de fapt, până când mi s-a schimbat vocea...". În schimbare de voce, își convertește vocația în regie, absolvind, la București, cursurile IATC în 1995. Revenit la Chișinău, realizează videoclipuri, spoturi publicitare și scurte comedii, între care *Atâția oameni diferiți* (2001), *Sașa, Grișa și Ion* (2006), *Când se stinge lumina* (2006), *(Plictis) și inspirație* (2007), distinse cu Premiul publicului la Trieste (Italia) în 2007, ultimul cucerind la TIFF, în 2008, trofeul Transilvania pentru cel mai bun scurtmetraj. În același an, 2007, comediograful debutează în lungmetraj cu *Tache*, a cărui poveste trimite, de la început, la *Moartea lui Ipu*. „Păcat de subiect!", zice ziaristul din filmul său, și-i poți da dreptate. Deși animatoarea proiectului, Mara Nicolescu, a scris dialogul uneori savuros, alteori deșucheat, asumându-și rolul principal feminin cu farmec și vioiciune de fâșneață, umorul nu percutează, iar regia amintește, prin platitudine, de comediile noastre fără haz ale anilor '60. Următorul pas, *La limita de jos a cerului* (2013), a fost o coproducție româno-moldovenească. Filmul, se vede imediat, provine din filonul Porumboiu, care i-a și semnat scenariul alături de regizor. Aceleași lungi pânde, aceleași nesfârșite tăceri „adjectivale". Ceea ce-i lipsește sunt momentele mari, din anterioarele filme ale lui Porumboiu. Și ar mai fi ceva. Ca și acesta, dar respectând proporțiile, Cobileanski s-a afirmat în comedie, în irezistibile snoave moldovenești. Aici, după *Tache*, atât regizorul, cât și scenaristul au întors spatele genului. Or, drama nu-i prinde nici pe unul, nici pe celălalt.

COCEA, Dinu (n. 22.09.1929, Periș, Ilfov). După absolvirea IATC în 1953, face asistență de regie și scurtmetraj documentar. Debutează în lungmetraje în 1965, cu *Haiducii*, început de lung serial și pentru scenaristul Eugen Barbu, care justifică, prin viziune

epic-poetică, predilecția viitoare a cineastului față de genul aventuros. Imensul succes de public, marcat de aproape nouă milioane de intrări, motivează următoarele continuări, multe dintre ele încredințate aceluiași regizor. *Răpirea fecioarelor*, realizat în 1967, ia forma unei intrigi de curte dominată de patima aurului și setea de mărire. E drept că Barbu și Cocea ezită, în filmele lor haiducești, între formula de capă și spadă și cea a comediei populare, doldora de snoave și vorbe de duh. În cazul „fecioarelor" e preferat un pitoresc tablou de moravuri, pretext de procesiuni religioase și panorame de păpușari, străvechi obiceiuri de nuntă și ritualuri de trecere la mahomedanism. Mai grav e că, spre deosebire de primul episod, filmul nu mai conține drame, ci doar peripeții, cu dialoguri de ambiție criptoliterară, în care până și un nevolnic idiot domnesc – sau poate tocmai fiindcă e idiot – se poate exprima, ca într-un foileton istoric de joasă condiție, refuzând paternitatea domnească: „În mine nu hărnicește sângele lui…". În *Răzbunarea haiducilor*, din 1968, al treilea episod al serialului, „hărnicește" inconsistența dramatică. Dar atunci când regizorul scapă din carcanele dialogului suprasaturat de arhaisme, impune zone de cinema elocvente. Bilanțul comercial continuă să fie impresionant: aproape șase milioane de spectatori. Ceea ce-i încurajează pe producători să continue, în 1970, cu *Haiducii lui Șaptecai*, în care ușurința cu care Florin Piersic îi ia locul, „din mers", lui Emanoil Petruț, intrat în dizgrația autorilor serialului, e năucitoare prin arbitrar. *Săptămâna nebunilor* din anul următor păstrează aceeași formulă într-o însăilare aventuroasă cu deficit de fantezie, iar în *Zestrea domniței Ralu*, din 1972, Cocea încearcă să-și farmece admiratorii prin filmări patetic-expresioniste.

Sătul, probabil, de limitele genului, așa cum era prizat la noi, Cocea evadează spectaculos, în 1972, cu *Parașutiștii*, dramă intimistă servită, luminos, de Valeria Seciu, despre curajul saltului în abis care nu presupune neapărat și curaj în viața personală. În 1974, la aniversarea a 30 de ani de la 23 August, cineastul realizează, cu bune mijloace regizorale, o evocare romanescă a evenimentelor acelei veri, intitulată *Stejar, extremă urgență*. În 1976 îl regăsim în *Instanța amână pronunțarea*. Era o dezbatere morală mimând doar curajul, dar fără miză, despre un judecător care anchetează un accident de abataj, subiect la care va reveni Lucian Pintilie în *Prea târziu* (1996), cu rezultate aproape la fel de nefericite. Mai compromițătoare pentru realizator e *Ecaterina*

Teodoroiu (1978), evocare care nu se sustrage emfazei caracteristice epopeii cinematografice naționale. Filmografia lui Dinu Cocea ia sfârșit în 1980 cu o dublă reîntoarcere la haiduci, *Iancu Jianu, zapciul* și *Iancu Jianu, haiducul*. Dacă primul Jian, străbătut de un parfum arhaic, manifestă o reală aplecare spre folclorul real al timpului, cu un dialog punctat de reale giuvaiere lingvistice, precum: „Dacă vrei să ajungi mare, trebuie să te faci mic", în cea de-a doua parte scenariștii fabulează abuziv, iar regia nu poate evita îngroșările nedorite spre pitoresc imagistic și romantism hiperbolic. Dezgustat de starea cinematografiei noastre și de propriul declin, realizatorul se stabilește în 1985 la Paris, nerevenind în țară decât în 2007, ca să-și revendice apartamentul!

CODRE, Florin (n. 18.05.1943, Brașov). Fiind sculptor de formație, devine cineast autodidact, care pătrunde pe platouri ca temerar cascador. Singurul său film, *Șobolanii roșii*, un lungmetraj de ficțiune, reprezintă un moment istoric, este prima producție independentă postdecembristă, realizată în 1991 nu numai din fonduri proprii, ci și într-o anumită măsură din filon autobiografic. El descrie reminiscențele tinereții unui cascador întors în '90 din exil, confruntate cu realitățile postdecembriste, când „șobolanii roșii" fac politică, afaceri, „democrație" și chiolhanuri, la care Tora Vasilescu scoate din mobilizatorul marș *Trec rânduri, rânduri muncitorii* o romanță elegiacă. Deși uneori incoerent, filmul sculptorului Codre e mai expresiv și mai bogat decât cele ale cineaștilor „clasicizați" ai momentului.

COLPI, Henri (n. 15.07.1921, Brigue, Elveția – d. 14.01.2006, Menton, Franța). Născut în Elveția, Colpi face studii de litere la Montpellier și de regie cinematografică la Paris. Începe cu publicistică cinematografică și publică două volume de filmologie, antologia *Le Cinéma et ses hommes* și un masiv tratat intitulat *Défense et illustrations de la musique dans le film*. La mijlocul anilor '50 era un monteur foarte solicitat de Clouzot, Franju și chiar de Resnais, pentru *Hiroshima* și *Marienbad*. Cei care-l solicită drept colaborator îi stârnesc însă ambițiile. Debutul său, din 1960, inspirat de un scenariu al Margueritei Duras, *Une aussi longue absence* (*O absență atât de îndelungată*) va fi un remarcabil film de căutări impresioniste, fără lovituri de teatru, în care

personajele își confruntă doar obsesiile și trăirile consumate. Amplul succes de public și de critică îi aduce un Palme d'Or.

Între 1962 și 1967, proaspăta vedetă a ecranului francez va alege drept teren de activitate România și studiourile sale abia inaugurate. Colpi va face aici o ecranizare după Panait Istrati, *Codine*, prin care administratorii cinematografiei noastre sperau, în anii '60, să se afirme pe piața franțuzească, iar regizorul din import miza pe rezerva de pitoresc a mizeriei balcanice. Din păcate, filmul dezvolta interminabilele monologuri confesive și emfatice ale eroului titular, iar regizorul, incapabil să creeze tensiune, se mulțumea cu un subtil parfum exotic. Prezentat la Cannes sub culori românești, filmul a primit un Premiu pentru scenariu. Colpi a trecut imediat, în 1966, la o altă coproducție cu studiourile noastre, tot o ecranizare, de astă dată a piesei lui Mihail Sebastian *Steaua fără nume*, intitulată în franceză *Mona, l'étoile sans nom*. În compania Marinei Vlady, în apogeul frumuseții ei, seducătorul filmului avea să fie mult regretatul Cristea Avram, sedus, în realitate, el, de farmecele Marinei, pe care avea s-o urmeze în țara ei. Din păcate, transpunerea minuțioasă, total lipsită de lirism, a comediei lirice a lui Mihail Sebastian continuă să intereseze exclusiv datorită interpreților.

După acest interludiu bucureștean, care nu i-a adus noroc nici lui, nici nouă, Colpi se întoarse la Paris, unde se dedică montajului și reflecției asupra posibilităților acestuia, pe care avea să le comprime, în 1973, în cea de-a treia sa carte, intitulată *Lettre à un jeune monteur*.

COLUMBEANU, Mihnea (n. 4.01.1960, București). Absolvă IATC în 1984 și realizează, în 1994, lungmetrajul de ficțiune *Neînvinsă-i dragostea*. Morbid și redundant, filmul pornește de la o știre caracteristică presei de scandal, al cărei ecou avea să-l inspire, după aproape un deceniu, și pe Pedro Almodóvar, conform propriei declarații referitoare la *Hable con ella*: un felcer de la morgă înnebunește când constată, în timp ce viola cadavrul unei sinucigașe, că „moarta" revine la viață. Pornind de aici, sub patronajul producătorului Mircea Daneliuc, lesne de identificat în filigranul acestei *opera prima*, fantezia cineastului debutant dă în clocot. Numai că artistul se revoltă, fie și „în genunchi", și schimbă, pe nesimțite, registrul. Absurdul existențial glisează spre suprarealism, morbidul e diluat în parodie și nu se mai înțelege

când se ia autorul în serios și când în deriziune. Secvența „cârpirii" himenului, prin metode chirurgicale, surprinsă din punctul de vedere interior, subiectiv, al vaginului tinerei violate, e un delir unic în istoria filmului contemporan românesc. Debutul l-a marginalizat nedrept pe regizor, care, îndrăgostit iremediabil de cinema, îl slujește și astăzi, în calitate de critic.

COMEAGĂ, Cristian (n. 8.03.1959). A absolvit secția de imagine la ATC în 1984. După 1990 a devenit producător și, în 2011, a debutat cu comedia *La bani, la cap, la oase*. Trecând peste anecdotica scenariului (jaful unei dube bancare urmărită concomitent de mafioți ruși, traficanți albanezi și chiar o stareță de mănăstire), improvizată din clișee și aluzii, scuzabile dacă intenția e luată drept parodie, atrag atenția câteva idei vizuale (un grup de măicuțe care se observă una pe alta, când un mobil dă alarma; nașul rus, introdus în cadru prin ceafa groasă pe fundalul unei garnituri de „matrioște"). Dar dialogul, excesiv de aglomerat, e neinteligibil nu numai fiindcă e debitat în tot soiul de argouri, care se suprapun unul peste altul, dar și din cauza coloanei sonore deficitare tehnic, care face, cât de cât, comprehensibile doar meteorismele pulverizate cu generozitate! Deși spectatorii primesc ca bonus și un cuplet cu trimiteri la actualitate (Cruella), impresia generală lăsată de pretinsa comedie este penibilă.

CONSTANTINESCU, Mihai (n. 20.08.1932, Govora). Studii IATC întrerupte în 1956 de o detenție politică. Debutează în profesie 13 ani mai târziu, cu scurtmetrajul documentar *Minereuri* (1969), și în lungmetraje de ficțiune în 1973, cu *Despre o anume fericire*. Filmul, denotând stângăcii de început, pe tema conflictului universal dintre implicare și scepticism „înțelept", e îmbinat cu surprinderea exactă, dar seacă a realității mediilor. Nu mai fericită este realizarea cineastului și în cel de-al doilea lungmetraj al său, din 1976, *Singurătatea florilor*, film „de educație" și „actualitate", lăudabil în intenții, dar modest în expresie. În schimb, dispunând, în 1976, de o bună partitură, libretul unei piese de și despre teatru a lui Aurel Baranga, *Premiera* (*Travesti*), și de o distribuție strălucită (Carmen Stănescu, Radu Beligan, Toma Caragiu, Emil Botta, Dem Rădulescu, Vasilica Tastaman, Mircea Șeptilici), Constantinescu multiplică energia dialogului, semnalând, cu caldă maliție, atmosfera tipică teatrului, cu conflictele, sensibilitățile și incompatibilitățile

actorilor. După un scenariu de Ion Bucheru, *Un oaspete la cină* (1986), poveste prăfuită despre mezalianțele dintre muncitorii model și iubitele lor frivole, e expus în diapazonul ipocriziei și discursului demagogic, mijloace prescrise de comanditarul producției, Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Ultimul titlu al filmografiei regizorului, evazivul *Să-ți vorbesc despre mine*, realizat în 1988, este o adaptare a *Jurnalului Aurorei Serafim* de Sidonia Drăgușanu, combinație de umanitarism retoric și calofilie. A realizat, în colaborare, și câteva seriale pentru televiziune, între care și episoade din serialul *Lumini și umbre*.

COPPOLA, Francis Ford (n. 7.04.1939, Detroit). După ce, un timp, scrie cuminte scenarii în serviciul altora, izbutește, cu ajutorul lui Roger Corman, în 1963, în numai trei zile de filmare, să-și scoată la lumină un debut cu maximă economie de mijloace, *Dementia 13*, dramă de stări, de așteptări și de frisoane caracterizată prin fantasticul ambianței. Va urma o carieră în rapidă ascensiune, încununată de trilogia de amplă respirație, realizată în 1972-1974-1990, după celebrul roman al lui Mario Puzo *The Godfather* (*Nașul*), care-i aduce Oscarul pentru primele două producții și Palme d'Or-uri succesive pentru *The Conversation* (1974), în aparență un polar clasic, de fapt virulent film politic, aluzie subtilă la cazul Watergate, și *Apocalypse Now*, din 1978, delirantă adaptare a romanului lui Joseph Conrad *Heart of Darkness* (*Inima întunericului*), care pare să rimeze cu „șocul și groaza" războiului din Vietnam. În mod neașteptat, cineastul se va apleca, în apusul operei sale, spre două subiecte tradițional românești: *Dracula* (1992), după romanul lui Bram Stocker, și *Youth Without Youth* (2007). Primul, horror pentru americani, a fost de mare amuzament pentru români, mai puțin naivi și mai inițiați în materie. Se pare totuși că el venea într-un moment de „pasă proastă" al cineastului. O savuroasă limbă valahă cu iz americanizat și un Coppola căzut în mintea lui Spielberg dau dimensiuni comice acestui trist eșec. Cât despre cel de-al doilea, *Youth Without Youth*, un film turnat chiar la București, el avea o româncă în rolul principal (Alexandra Maria Lara) și pornea de la o temă narativă furnizată de Mircea Eliade, deși comentatorii au descifrat, din nou, monumentalul autoportret al lui Coppola. Cum a ajuns Eliade la Coppola e o poveste glamouroasă. „Totul a început cu un sărut!", rezuma, la București, cineastul. Dar nu oarecare, ci primul sărut! La 17 ani se îndrăgostise

de o fată cu un an mai mică. Ulterior, fata și-a dat doctoratul în sanscrită la Harvard și, prin specialitatea ei, l-a cunoscut, la Chicago, pe Eliade. Și, mult mai târziu, întâlnindu-l pe Coppola, ea i-a strecurat cartea și subiectul. Remarcabilă e și imaginea semnată de românul Mihai Mălaimare Jr. Mai are maestrul proiecte în legătură cu România? „Din fericire, acum nu mai fac film pentru a-mi agonisi existența. Trăiesc din podgorii, turism și editarea de reviste. Dacă ar fi totuși să mă întorc la film, aș face-o numai din plăcere."

N-ar exista oare un scenarist român care să-i facă maestrului „o plăcere"?

CORFANTA, Carol (n. 13.10.1935, Petroșani). Absolvă IATC în 1969 și face film utilitar la studioul București. Are la activ un singur lungmetraj de ficțiune: *Serenadă pentru etajul XII* (1977), despre petrecerea unui grup de prieteni abia mutați „la bloc", prilej de a surprinde, fără relief, tipuri umane, viața și obișnuințele lor nu totdeauna „în pas cu vremea".

CORJOS, Nicolae (n. 22.05.1935, Hotin). Absolvă IATC în 1956 și începe cu o îndelungată activitate de regizor secund și realizator de documentare. Debutează în lungmetraje de ficțiune abia în 1979, cu *Ora zero*, despre revelionul unei echipe de intervenție însuflețit de patosul muncii, într-un clarobscur filmat de Vivi Drăgan Vasile (Premiul ACIN). În 1981 trece la comedie cu *Alo, aterizează străbunica!* O severă criză conjugală e rezolvată fericit de o străbunică pornită tocmai de la Satu Mare pentru a asigura, prin stratagemele ei, împăcarea beligeranților. Odată înlăturat divorțul prin tehnica lui… *baba ex machina*, regizorul lasă actorii, de formație diferită, de capul lor, fără a încerca să le „etaloneze" cât de cât maniera. Senzație face Mimi Enăceanu, străbunica între 60 și 75 de ani, care dansează twist de sar scântei la discotecă. Simpatica farsă a convocat la casele de bilete peste cinci milioane de spectatori. Dar regizorul dorea să exploreze întreg palierul de genuri al cinematografului și trece, cu *Pădurea nebună* (1982), la dramă. Inspirându-se din *Desculț*-ul lui Zaharia Stancu, el săvârșește un film prea elegant ca să mai aibă a face cu opera bolovănos-răzvrătită pe care o ecranizează. În schimb, atrag atenția o imagine irizată poetic de Vivi Drăgan Vasile și o referire a regizorului la o temă care-i va deveni predilectă începând cu

următorul film, cea a formării personalității. 1985 va fi un an fast pentru cariera realizatorului, care, cu *Declarație de dragoste*, marchează debutul unui veritabil fenomen sociologic al anilor '80. El deschidea un serial care oferea generației tinere iluzia unei alternative la conformismul cinematografiei epocii, binevenită în mohoreala generală, nu numai școlară. Corjos și George Șovu, scenaristul filmului, au pus doi tineri cuminți și frumoși, aflați în fața bacului, să înfrunte, îndrăgostiți, lumea profesorilor și părinților care cred că pentru iubire „nu e momentul". Autorii comediei confruntă arhetipuri precum un corigent „brânză bună în burduf de câine" (Ștefan Bănică Jr.), fata de origine modestă (Teodora Mareș) și școlărița devotată (Oana Sârbu), profesorul ideal cu capul în nori (Ion Caramitru) sau dăscălița uscată și exactă ca științele pe care le predă (Tamara Buciuceanu-Botez) într-o comico-melodramă îmbibată de sentimentalism, dar și cu încercarea cinstită de a aborda mentalitatea ultimilor ani de liceu. Ceea ce i-a și adus, la vremea lui, aproape 5.300.000 de spectatori și mai multă popularitate interpreților. Pe valul triumfului comercial au urmat *Liceenii* (1986), ocazie cu care s-a lansat și un șlagăr viral, *Ani de liceu*, de Florin Bogardo (Premiul ACIN), care va deveni emblema muzicală a serialului, și *Extemporal la dirigenție* (1987), în care, spre deosebire de episoadele precedente, autorii comit imprudența de a deplasa centrul acțiunii de pe adolescenți pe dascălii lor, într-o înfruntare de „ars-pedagogica" și poncifuri comico-melodramatice. Șirul succeselor de public e întrerupt de amabila comedie *Un studio în căutarea unei vedete* din 1988, despre eterna aventură a realizării unui film. Cât despre aventura liceenilor, ea va fi reluată, în 1990, cu *Liceenii rock'n'roll*, în care ipocritele scheme educative sunt înlocuite printr-un divertisment muzical-erotic care răspunde priorității preocupărilor anatomice în dauna celor de „mate". *Story*-ul e nearticulat și înlocuit prin situații și dialoguri incoerente, dar protagoniștii au prospețime, farmec, umor și expresivitate, ceea ce a atras în săli aproape trei milioane de spectatori, record absolut de *box-office* postdecembrist. Invidiile pe care le-a stârnit vitalitatea cinematografului comercial al lui Corjos l-au înlăturat pe acesta, în mod stupid, din garnitura privilegiaților postdecembriști lăsați să încerce vanitatea cinemaului „de autor", în anii în care stabilitatea cinematografului românesc ar fi avut nevoie mai curând de rentabilitate și public, decât de pretinse „experimente".

CORNEA, George (n. 26.03.1931, București). Absolvă IATC în 1955, la operatorie, și lucrează exclusiv în acest domeniu (premiat la Milano și Moscova de UNIATEC) până în 1976, când debutează ca regizor cu *Patima*, ecranizare după Petru Vintilă, în care era și coscenarist alături de Draga Olteanu, care era și protagonistă. Apariția actriței e puternică, dar filmul indispune prin insistența simbolului care înlocuiește rudimentar metafora. Nou-venitul în regizorat este distins cu Portocala de Argint în Antalya, ceea ce îl încurajează să recidiveze, devenind unul dintre cei mai prolifici și mai comozi realizatori ai timpului, într-un nou capitol de filmografie. Au urmat *Din nou împreună* (1978), ilustrare a problematicii adaptării tinerilor intelectuali la țară, cu un singur lucru de reținut, prologul cu aniversarea-surpriză a agronomului, *Am fost șaisprezece* (1980), evocare convențională, bine garnisită cu efecte pirotehnice, a celui de-al Doilea Război Mondial, într-un limbaj de lemn extras din manualele militare ale timpului, și *Calculatorul mărturisește* (1982), invitație „patriotică" la delațiune și „vigilență", care suferă de un decalaj acut între fond și formă: incidentul și gravele sale consecințe țin de genul polițist, în timp ce atitudinea personajelor, unele situații și mai ales dialoguri, baletele extravagante împing, involuntar, intriga pe terenul comediei drapate în imaginea feeric filmată de Vivi Drăgan Vasile. *Rămân cu tine* (1982) e un roman sentimental despre un șef de brigadă rurală de o valoare estetică ce corespunde poveștii. În 1983, *Căruța cu mere*, ecranizare mai trăsnită după D.R. Popescu, pare a promite o ameliorare în cariera grăbitului realizator. Regia eficace și brelanul de trăsniți Manolache-Gheorghe ar ridica tonusul filmului dacă Mircea Diaconu n-ar surprinde prin registru minor, probabil din cauza calității partiturii. „L-am acceptat (rolul – n.n.) pentru un singur motiv", se confesa jenat, ulterior, actorul. „Tata avea nevoie de un porc să-l predea la contract. Pe atunci creșteai doi porci: unu-l mâncai, unu-l dădeai. Așa că am acceptat propunerea și-am făcut pe utecistul... Dar scopul era nobil!" Scenariul atipic, vag situat în epoca reformei agrare, pornit de la romanul omonim al lui D.R. Popescu, cu fir epic fragmentat în secvențe cvasiautonome, îl trage mereu pe cineast înapoi. Următorul film al lui Cornea, *Racolarea*, product greoi, fără ritm și interes, deși cu umor involuntar, ne lasă fără speranță. O confirmă și *Vulcanul stins* (1987), drama unui tânăr muzician care renunță

la vocație de dragul unei tinere geoloage. În *O vară cu Mara*, realizat în 1989, ca întotdeauna în genul „de actualitate" al timpului, mai binele învinge binele, într-o însăilare de clișee, de la iureșul de angajamente pentru uzul ștabilor de la județ, la dialoguri „juste" și sfieli de îndrăgostiți. „E contactul a două lumi cu mentalități și obiceiuri diferite, în satul contemporan...", conform lui Călin Căliman în *Istoria filmului românesc*. După o pauză, în 1992, bomboană pe tort, apare *Doi haiduci și o crâșmăriță*, evocarea întârziată a iubirii unui hoț de vocație comunitară la drumul mare, garnisită cu întreaga recuzită a genului: viol, încăierări, urmăriri în galop. După o asemenea evoluție de realizator, George Cornea a desfășurat, firesc!, și o îndelungată activitate academică.

CRIŞAN, Marian (n. 08.09.1976, Salonta). Absolvă în 1999 UATC, Secția Regie, devenind cunoscut publicului prin scurtmetrajul *Megatron*, pentru care a obținut în anul 2008 Palme d'Or la Festivalul de Film de la Cannes și Premiul pentru cel mai bun film de scurtmetraj la Stockholm. Cu *Morgen* (2011), Crișan se apropie de tema emigrației ilegale, inedită în cinematografia noastră, dar filmul e cu atât mai original cu cât acest motiv modern, tratat de obicei în cheia dramei, a devenit aici comedie. Cristian Tudor Popescu a apreciat că autorul a făcut dintr-o limbă necunoscută personaj principal. E perfect adevărat, dar intenția a fost împinsă spre neverosimil. Deși cu vădite slăbiciuni în dramaturgie, filmul e atât de singular și original, încât uiți de imperfecțiuni și-l privești uimit și încântat de diversitatea „noului val" românesc. Ce revanșă splendidă și neprevăzută pentru o cinematografie violată mereu de imitații ieftine și banalitate, balcanizată de moftangii de când se știe!... Descriind umanitatea dincolo de bariera babiloniană a limbilor, pelicula a fost distinsă cu Premiul special al juriului de la Locarno, cu Premiul Ecumenic și cu Premiul Federației Internaționale a Societăților de Film, la Wiesbaden.

Autorul pierde însă catastrofal din altitudine cu *Rocker* (2013), în care spune povestea unui muzician întârziat care, la 45 de ani, ar face orice pentru fiul său dependent de droguri. Greu de suportat în monotonia verbală și gălăgia sa „muzicală", filmul are dialoguri pigmentate, ori de câte ori e posibil și chiar când nu mai e, de combinații care permit invocarea candidă a cuvântului p..ă. Realizatorul e convins că, astfel, filmează „viața așa cum e!". Evident, fiindcă așa ar vorbi rockerii între ei. Că situațiile în care-i

implică sunt halucinant de false nu mai contează. De preferat fuseseră tăcerile din *Morgen*, filmul de debut al autorului, decât această făcătură insuportabilă prin gratuitate și patetism gestual…

CROITORU, Alecu (n. 8.12.1933, Bogza, Vrancea). Licențiat al IATC în 1962, începe cu filme documentare. Și-a luat ca poreclă, nu se știe de ce, Keystone, numele companiei americane care-l lansase pe Chaplin, deși filmografia sa numai înclinație spre comic nu vădește. Dimpotrivă, a debutat în ficțiune cu *Merii sălbatici* (1965), o dramă destul de sumbră despre o căsătorie fără iubire și o existență care nu mai e decât inerție vegetativă, de fapt un nimic cinematografic cu pretenții caligrafice. Unicul film reprezentativ al autorului va fi *Vârstele omului*, realizat în 1969, care redă poetic ciclul vital al poporului român oglindit în ipostazele existenței sale: nașterea, devenirea, moartea. În poate cel mai național film al cinematografiei noastre, tânărul „Keystone" izbutește o mitosofie de pregnantă originalitate, care te face să împărtășești pasionanta trăire a folclorului, fascinant caleidoscop de arhetipuri din melosul sătesc. Filmul care prilejuiește debutul precoce, la 11 ani, al actriței Mihaela Caracaș e răsplătit cu premii pentru originalitatea și bogăția sa la Špindlerův Mlýn și Menton. Dar cineastul nu continuă nișa liberă găsită, ci optează pentru variante mai lucrative, precum dipticul *Lupul mărilor* (1972) și *Răzbunarea* (1972), prestări de serviciu pentru Televiziunea din RFG, în care semnează varianta română. Apoi, continuând pe același drum, abordează o pretinsă rezistență antifascistă a circarilor ambulanți prin *Al treilea salt mortal* (1980), film făcut de dragul vedetei arenei bucureștene, Iosefini, căruia i-a fost încredințat dublul rol principal. Ficțiunea agenților străini, travestiți în saltimbanci, e rudimentară, obsesie – poate – a Securității, conform căreia circarii, singurii rămași frecvent călători peste frontiere, ar putea tranzacționa prețioase secrete de stat. Construcția eterogenă n-are darul să facă filmul mai spectaculos. Lipsit de idei, cineastul se autosugestionează cu titlul viitorului său film, *Am o idee*, realizat în 1981, comedie cu o întreagă garnitură de vedete, dar fără vreun personaj. În 1983, cu *Miezul fierbinte al pâinii*, regizorul încearcă să fie un model a ceea ce așteaptă autoritățile de la cinematografia epocii. Conform lui Călin Căliman (*Istoria filmului românesc*, ed. I-a, p. 357), regizorul „se desfășoară într-un spațiu al lui (...) aruncând o privire încărcată de semne asupra satului românesc...".

După un film realizat, în 1986, cu colaborarea aceluiași canal german, *Căutătorii de aur*, pornit de la proza lui Jack London, care-i inspirase lui Lev Kulești faimoasa dramă *Dura Lex*, Alecu Croitoru pune capăt filmografiei sale, fără a se mai întoarce vreodată la folclorul care, la începutul carierei cinematografice, promitea o operă.

COSTA-GAVRAS (Konstantinos Gavras) (n. 13.02.1933, Atena). Studiază regia de film la Paris și, în urma dictaturii militare din țara sa, rămâne în Franța, lucrând inițial ca asistent al unor cineaști de renume ca Verneuil, Clair, Demy. Desfășoară o amplă filmografie europeană, din care un titlu e realizat și la noi, la Buftea, în 2001, *Amen*, adaptarea, într-o amplă coproducție, a piesei lui Rolf Hochhuth *Vicarul*. Mare ambiție a lui Gavras prin proporțiile și anvergura sa polemică, filmul a fost prezentat la „Berlinală" ca o virulentă critică la adresa indolenței Vaticanului în fața crimelor naziste. Premiera a provocat vii controverse, dacă nu chiar o nedreaptă ignorare de către juriu. Pentru noi, filmul a fost important datorită forțelor actoricești românești pe care le-a scos la rampă: Ion Caramitru, Marcel Iureș, Dorina Chiriac, Oana Ioachim, George Ivașcu, Horațiu Mălăele, Marin Moraru, Ion Haiduc, Maria Rotaru, Constantin Cotimanis, Valentin Teodosiu, Rodica Lazăr, Alexandru Repan, Bogdan Uritescu, Anca Sigartău, Dan Aștilean și mulți, mulți alții.

COTELO, Juan Manuel (n. 1966, Madrid). Turnează, în 1998, *El sudor de los ruiseñores* (*Țara făgăduinței*), o coproducție româno-portugheză despre un soț care a crezut că va găsi în Spania o viață mai bună pentru familia sa. După epuizarea euforiei va descoperi, la Madrid, o junglă în care nu poate trăi. Este filmul unui cineast spaniol plin de calități, aplecat cu respect și înțelegere asupra condiției românului în străinătate. Bine scris, bine jucat (între altele de Maria de Medeiros, una dintre stelele ecranului portughez contemporan, dar și de Ioana Ana Macaria și Alexandru Agarici), filmul a fost pe drept premiat pentru scenariu la Festivalul iberoamerican din Huerva.

CREANGĂ, Şerban (n. 14.06.1944, Rucăr). Absolvă IATC în 1968 și debutează imediat, în 1969, cu *Căldura*. Pornind de la un scenariu de Horia Pătrașcu (după propria schiță *Întunericul și*

profesoara de pian), nou-venitul urmărește traiectoria destinului unui tânăr după eșecul la admitere. Ceea ce îl recomanda era că, mai curând decât anecdotica, regizorul urmărea climatul, jucând pe contraste de tensiune și detalii aparent insignifiante, gradând gestica personajelor, șocând până și prin sfârâitul unui chibrit care sfâșia tăcerea. În bună măsură, cineastul confirmă așteptările cu *Așteptarea* (1971), involuntar epitaf pentru marele interpret Ștefan Ciubotărașu și subtilă descriere a vieții de provincie, asociată cu o elegie a declinului vârstei a treia. Acest *Umberto D.* românesc, în care Creangă se asociază, din nou, cu scenaristul Pătrașcu, e nefinisat poate și datorită dispariției protagonistului în cursul turnajului. În 1974, fără tragere de inimă, realizatorul turnează *Proprietarii*, o pretinsă dezbatere de actualitate despre obligația de a fi muncitor și „proprietar" chibzuit, în climatul artificial al conștiințelor ideale. Cumulul de portrete și destine ar fi putut furniza material dramaturgic pentru 10 filme. Claie peste grămadă într-unul singur, îl încarcă inutil, conservând totuși o garnitură de mari interpreți ai vremii și câteva adevăruri strecurate printre șabloane. Cu *Speranța* (1979), cineastul transformă obișnuita biografie exemplar propagandistică într-un elogiu al dreptului tinereții de a schimba lumea, un strigăt universal al vârstei integrității. Din păcate, scenariul rudimentar nu asigură amploarea romantică a temei. *Labirintul* (1980), o evocare a aceleiași epoci despre liderii mișcării muncitorești Frimu, Bujor și Cristescu, implicați, fără vină, într-un provocator atentat împotriva lui Ion Brătianu și apărați de celebrul pamfletar N.D. Cocea, surprinde plăcut prin sugerarea pregnantă a atmosferei. Cel din urmă titlu al regizorului a fost, în 1986, *Clipa de răgaz*, film „de producție" care a constituit un prilej pentru a admira arta unei mari actrițe, Ecaterina Nazare, trecută, ca un meteor, pe firmamentul ecranului nostru, și ultimă apariție, elegiacă, a lui Octavian Cotescu.

CUCU, Dumitru (n. 30.05.1944). A urmat studii de filosofie la București (1970-1976) și cursuri de specializare în teatru muzical la ATF (1981-1983). A fost regizor artistic al Ansamblului Armatei (1976-2001). Din 2005 a realizat în colaborare câteva producții independente de lungmetraj pentru copii, între care *Mulineta roșie*, *Peștele verde*, *Pădurea albastră*, *Trupa de show* și *Cătun fericit* în 2012.

CURTIZ, Michael (Kertész Mihály) (n. 24.12.1888, Budapesta – d. 10.04.1962, Hollywood). Începe ca actor de teatru, continuă ca operator de actualități, iar la începutul războiului din 1914 realiza în studiourile de la Cluj-Napoca *A tolonc* (*Exilata*), melodramă de Ede Tóth, despre o fată de la țară care nu știe că cerșetoarea ce-i ghicește în palmă, pentru doi bănuți, este chiar mama ei. Viitorul realizator internațional investiga, la Cluj-Napoca, posibilitățile dramatice ale montajului paralel, exersând în anul următor și portativul comediei cu *A kölcsönkért csecsemök* (*Sugarii împrumutați*), aventura unui cuplu în divorț filmată în grădina restaurantului „Chioșcul Parcului". Lucrează apoi în capitala austriacă și în Suedia, fiind adus la Hollywood de Harry Warner, în studiourile căruia va lucra neîntrerupt timp de un sfert de secol, lăsând în urmă peste 140 de filme. Devenit Curtiz, Kertész știa mereu să descopere și să întrețină popularitatea vedetelor pe care le lansa. Dar, fără îndoială, filmul prin care se va înscrie în memoria cinefililor e oscarizatul *Casablanca*, în 1942, deși numai distribuția strălucitoare (Bogart-Bergman) a putut salva de la ridicol această viziune a rezistenței franceze pe fundalul unui război mai mult exotic.

D

DAMIAN, Anca (n. 1.04.1962). Absolvă cursuri de imagine în 1984. Este remarcabil director de imagine la filmele soțului ei, Laurențiu Damian. Debutează în lungmetraje de ficțiune în 2007 cu *Întâlniri încrucișate*, dramă original concepută în trei povestiri dispuse pe parcursul a două zile, intersectând destine afectate reciproc (un comentator de radio, o directoare de închisoare și un deținut eliberat care-și găsește sora „scoasă la produs"). Poveștile nu-s unite numai de personaje, ci și de lectura acelorași teme în registre diferite. Numai că a doua povestire scade brusc tensiunea, chiar în miezul filmului, coborând-o la nivelul fabulelor invocate, nostalgic, de Malvina Urșianu. A fost periclitată astfel o construcție dramatică interesantă, cu atât mai promițătoare pentru un debut. Următorul ei film, *Crulic – drumul spre dincolo*, din 2011, lovește în plin. Este un documentar animat despre o eroare judiciară. Pe 11 iulie 2007, în Cracovia, are loc un banal furt de buzunare. Dar păgubașul nu e un oarecine, e un judecător influent, căruia trebuie să i se dea urgent satisfacție. Deci se improvizează rapid un vinovat. De aici încolo faptul divers devine protest împotriva unei învinuiri abuzive. Cel arestat, imigrantul român Claudiu Crulic, refuză să-și asume vina. Îndărătnic, „nu cooperează", o ține una și bună că în ziua furtului nici nu era în Polonia, ci în Italia. Mai mult chiar, are insolența să amenințe cu greva foamei dacă nu i se face dreptate. Și, după ce consulul român îl sfătuiește să aibă încredere în justiția poloneză, își ia greva în serios. Atât de serios, încât își dă ultima suflare în lazaretul închisorii.

Asta e povestea. Adevărată! Cu atât mai reală cu cât e povestită, paradoxal, de mortul însuși, mai viu decât și-ar fi putut-o închipui cineva. Fiindcă vocea îi aparține lui Vlad Ivanov, iar Anca Damian a povestit-o și gândit-o grafic în imagini de desen animat care refuză puternic rutina „celei de-a șaptea arte bis" și o împing într-o direcție încă neabordată. În afara filmului israelian *Vals cu Bashir*, nu mai cunosc alt precedent în aceeași direcție. Dar ceea

ce uluiește în acest film, mai ales în prima sa parte, dinaintea închisorii, este ironia neagră pe care Ivanov o injectează, ridicând-o la apogeu. Și tot râzi și râzi, până ți se strânge inima. Parcă ai contempla *Strigătul* lui Munch. În 2010, cineasta anunța proiectul intitulat *Hotel Eden*.

DAMIAN, Laurenţiu (n. 24.01.1956). Absolvent al IATC în 1981, e repartizat la studioul de filme documentare „Sahia", unde atrage atenția prin câteva curajoase scurtmetraje documentare care-și caută materia primă în adevărul vieții. După 1989 se strămută însă pe alt teren, mai puțin ospitalier, cel al ficțiunii, unde va duce la capăt două proiecte. Primul, în 1991, e *Rămânerea*, voiaj introspectiv în viața unei familii cu destin blestemat, fiindcă și-ar fi construit, simbolic, casa mai înaltă decât biserica. Prilejul extatic de declamații melodramatice și recitative inconsistente îi aduce, din partea UCIN, un Premiu pentru regie controversat. Cea de-a doua încercare în lungmetrajul de ficțiune e, doi ani mai târziu, *Drumul câinilor*, ecranizare a unui roman de Ion Lăncrănjan, de fapt, recurs la maniera regizorului de a confunda mereu gestul retoric cu fiorul tragic. Distorsiunea estetică, ostentația parabolei și confruntările discursive între caractere prototipale poartă stigmatul tuturor sechelelor „școlii filmului românesc", dominante până în anii '90. După aceste două experiențe nefericite, cineastul s-a concentrat asupra preocupărilor inițiale de film documentar și activitate de catedră. Bun jurnalist, el a publicat la Editura Tehnică, în 2003, volumul *Despre documentar… încă ceva în plus*.

DANELIUC, Mircea (n. 7.04.1945, Hotin). Face studii medii și superioare de filologie la Iași. Licențiat al IATC în 1974, debutează în anul următor cu lungmetrajul *Cursa*, firimituri dintr-un decupaj, probabil „corect", la care renunțase colegul său Timotei Ursu. Așa cum i se va întâmpla frecvent nou-venitului, filmul începe excelent (transmisia TV a plecării transportului), continuă o vreme bine, cu un dialog proaspăt și detalii pertinente, care atestă talentul și gustul pentru insolit al debutantului, pentru ca, după circa 40 de minute, să derapeze între convențional (omagierea eroismului clasei muncitoare care mută un râu cu albie cu tot) și improvizația inconsistentă, mai ales în lunga vizită la neamuri. Apar, de la primul film, simboluri obscure, precum ghemul care se învârte, fără noimă, în final, după mașină, în vreme ce vehemența

melodramatică a personajului lui Albulescu e confundată cu fiorul tragic. Următoarea producție, din 1977, a cineastului, *Ediție specială*, este un thriller politic, hagiografie tipică glorioasei istorii a antifascismului cinematografic românesc, încâlceală narativă dublată de o zarvă continuă care face cu atât mai flagrantă lipsa de motivație a personajelor. Maniheismul intensifică și el schematismul operei. Fiind vorba de Daneliuc, cineast care se afirmă mai ales cu autoritate și gălăgie, trebuind deci să salveze ceva, unii critici au ridicat în slăvi „priza directă", procedeu tehnic care a izbutit să facă și dialogurile din film neinteligibile. Mai grav în incoerență va fi, în 1980, *Vânătoarea de vulpi*, ecranizare a excelentului roman *Niște țărani* de Dinu Săraru, dezvoltată potrivit unei strategii a memoriei care încifrează mișcările timpului obiectiv și subiectiv. Numai că simbolurile se bulucesc în film asupra spectatorului căruia îi e din ce în ce mai greu să se dumirească. Cu atât mai mult cu cât filmul anulează criteriile temporale ale narațiunii, jonglând cu „ieri" și „azi", cu „atunci" și „acum", cu anotimpuri și zile, abuzând de elipse și aruncând racordurile peste bord ca inutile. O revenire în creația realizatorului este *Proba de microfon* (1980), un film în doi timpi: primul, din viața unui operator TV care aplică *ciné-vérité*-ul, e excelent; cel de-al doilea, din armată și permisie, ratează surprinzător. Filmul emblematic al regizorului este realizat în 1981 și intitulat sobru *Croaziera*. Instantaneu „de vilegiatură", de fapt, aspră frescă socială, filmul debutează cu o blândă ironie, transformându-se, prin acumulări și răsturnări bruște de perspectivă, în satiră nimicitoare despre tinerețI condamnate să-și însușească programul de viață al unei generații epuizate. În istoria cinematografiei antedecembriste, acest „film despre birocratizarea relațiilor umane", cum îl definea, cu prudență, autorul, rămâne unul dintre cele mai virulente atacuri la adresa unei lumi acuzate de genocid al tinereții.

Glissando, din 1982, este cel mai ambițios și, prin aceasta, cel mai dureros eșec din creația cineastului. Inspirat de *Omul din vis* de Cezar Petrescu, autorul își definește filmul ca pe un „glissando între stări de agregare spirituală". Amabilii l-au interpretat, abuziv, ca pe un „avertisment la adresa pericolului fascist". Produs epigonic, incoerent, baroc și calofil, era marcat de varii influențe motivate de orgoliul realizatorului, dar neluat în seamă nici la Veneția, unde a fost plimbat în 1985, nici în alte locuri mai puțin selecte. Jonglând perpetuu pe două planuri, realist și fantastic,

cu supralicitate deschideri spre simbolurile fade tipice școlii noastre de film, opera nu duce nicăieri, confirmând faptul că nu se poate păși ferm în estetic decât de pe un solid suport epic. Laureat al Marelui Premiu ACIN, *Glissando* îmi pare o operă sufocată de invidii festivaliere, mai mult stridentă decât semnificativă, mai mult ostentativă decât revelatoare, aglomerare de obiecte și semne încifrate, talmeș-balmeș în care critica servilă n-a ezitat să-i identifice, de-a lungul timpului, pe Bergman și Tarkovski, Visconti și Antonioni. Nicăieri însă pe... Daneliuc! Următorul său film, *Iacob*, din 1988, surprinde un episod al vieții minerilor dintr-o colonie ardeleană, inspirat de câteva proze ale lui Geo Bogza. Păcatul eroului e că nu trăiește, ci se lasă trăit. Păcatul cineastului e din nou simbolul, paradigma, care ia aici forma unui paroxism al supralicitărilor.

Profitând de răsturnarea de situație din 1989, cineastul ia șefia unui comando de regizori care pune stăpânire pe întreaga cinematografie românească. Folosindu-se de studioul pe care, din acest moment, îl dirijează, el pune în cadru, rapid, cinci filme în cascadă. *A unsprezecea poruncă*, realizat în 1990, e o pretinsă parabolă antitotalitară care înregistrează rece, metodic, fără cea mai mică vibrație, colcăiala larvară a dezumanizării. Ostentația cu care regizorul încearcă să îngrozească prin cruzime gratuită evocă râvna bătrânilor actori de melodramă, care scoteau clăbuci, în tiradele lor desuete, crezând că ar dovedi astfel lumii cât pot fi de tragici. Reușit este prologul, 20 de minute ale internării sosiilor demnitarilor naziști, preluat, fără vreo referință firească în generic, dintr-o piesă inedită a lui Adrian Dohotaru reprezentată abia ulterior la TV. Chiar și în *Tusea și junghiul* (1992), care pornește de la joviala poveste a lui Ion Creangă despre fata babei și fata moșneagului, realizatorul pedalează pe ce simte el mai adânc, pe monstruos, pe oroare, și praful se alege de comedia bufă făgăduită. În bufonada sa, Daneliuc se dezvăluie, moralmente, nepregătit pentru gen. Sălășluiește, în adâncul artistului, atâta venin și încrâncenare, încât a schimbat până și zâmbetul de moldovean hâtru al lui Creangă în grimasă.

Următoarele filme au ca factor comun vocația subiectelor inspirate direct din titlurile gazetelor. „Fac filme din ceea ce îmi arătați dumneavoastră!", le mărturisise ziariștilor regizorul imprudent. Întreaga operă postdecembristă a cineastului prezintă, într-adevăr, acest procedeu de colaj jurnalistic, încât fiecare film poate fi

decriptat ca vizualizare a celor mai recente campanii de presă ale epocii. *Patul conjugal* (1993), film selecționat în competiția oficială a Berlinalei, e o epopee tragicomică a tranziției incipiente spre capitalism, într-un „fin de siècle" nebun, peste care planează „sindromul elicopterului", avioanele de hârtie reminiscente ale procesului din decembrie '90. Rețetarul avansat de prodigioasa fantezie a lui Daneliuc, deși îngroșat, nu e chiar rupt de realitate și, în primele 10 minute de dezvoltare, satira taie respirația prin ritmul ei nebunesc. Imediat apoi, autorul pierde, ca de obicei, controlul filmului și recurge la expediente facile, la haz scrâșnit și discursuri populist-demagogice, ca în finalul anticipativ care caută să ne convingă că România ar fi în curs de daniliucizare, într-un peisaj respingător de subcivilizație. În *Această lehamite*, din 1994, care culege din presă „știrea" despre un embrion uman supraviețuind în cadavrul unei sinucigașe, mizantropia lui Daneliuc glisează „superior" în silă. Stufos, contorsionat, inconsistent, filmul abundă în născociri căznite. Multe dintre motivele sale sunt „pescuite" de prin cinemateci: fantoma vine din *Ghost*, iar însuși embrionul e extras din finalul *Odiseei spațiale*. Isteric, trivial, melodramatic, e din ce în ce mai greu să-l recunoști pe autor și în *Senatorul melcilor*, selectat, în 1995, în competiția de la Cannes. Filmul, pornit de la un conflict etnic tragic disputat la Hădăreni, era încropit din informații reale sau fictive de gazetă, într-un recitativ în care isteria atingea paranoicul. În locul unei satire a năravurilor autentice ale parlamentarilor, Daneliuc fantazează demagogic și implauzibil, grevat de metafore și încifrat în simbolici greoaie. Prezentat la Cannes, filmul a trezit reacții violente: „Corect politic, hidos estetic și respingător ca dramaturgie", concluda, lapidar, criticul Denis Parent de la *Studio Magazine*.

Eliminat temporar de colegii săi din constelația directorilor de studiouri prin mijloace care numai onoare nu le făceau, Daneliuc așteaptă opt ani să reintre în arenă, timp în care debutează în literatură, vărsându-și năduful și răfuindu-se cu inamicii în romanul memorialistic *Pisica ruptă*, pentru care a primit, în 1997, Premiul pentru debut al ASPRO. El revine pe ecrane abia în 2003, cu *Ambasadori, căutăm Patrie*, din nou cu un excelent punct de plecare: în anii '90, rămasă fără subvenții din partea țării pe care o reprezintă, o ambasadă africană încape pe mâna unor indivizi din lumea interlopă, care o folosesc conform scopurilor lor lucrative. Dar după primele minute filmul o ia razna, rezumându-se la un bruion

de intenții cu câteva rare momente reușite, condimentate de bășcălie pamfletară și isterie demagogică, inducând, în plus, o incoerență dramaturgică și tehnică fără precedent chiar în opera autorului. Următorul film, *Sistemul nervos* (2005), e o însăilare dramaturgică ineptă, în care vom găsi consum de droguri, demonstrații sindicale, pasageri care forțează, fără cartelă, porțile metroului și, stors până la o imundă repetare, sindromul MISA devenit, cu terapia sa urinară, idee fixă. Multe alte motive amestecate fără nici o noimă fac filmul mai dezarticulat ca oricând, cu unele idei nostime, dar nedezvoltate. Procedeul esențial al realizatorului constă în a mima mereu picanteria, manipulând, de fapt, crase banalități. Ceea ce se confirmă, mai mult ca oricând, și în *Legiunea străină*, din 2008, nou colaj din ultimele titluri ale presei. Cineastul și-a dorit o tăioasă comedie satirică, dar limbajul cinematografic e comun, arta dialogului aproape de pereții haznalelor, „poetica" și mai pestilentă. Principalul mijloc de ilaritate folosit este accentul „moldovinesc" cu care „vorghiesc" personajele, registru din care, un timp, autorul extrage efecte neprevăzute, dar, pe parcurs, tăișul comic se știrbește, îndată ce surpriza e consumată! În ce privește ideile vizuale, realizatorul folosește tot ceea ce poate provoca mai lesne șocul și dezgustul: un furuncul în grosplan sau imaginea finală a lipitorilor care mișună pe un trup omenesc cu evidentă valoare de simbol. În *Marilena*, din 2008, ca și în *Cele ce plutesc*, din 2009, reia temele morfolite până atunci, îmbinându-le cu fotogenia maidanezilor și mimând o bruscă, dar teribilă sensibilitate cu privire la condiția femeii.

În viziunea sa asupra umanității, autorul împinge până la refuz pedala isteriei schizofrenice. Dar filmele sale nu sunt murdare numai din punct de vedere moral, ci și în manoperă, fiindcă regizorul Daneliuc rămâne categoric inferior scenaristului Daneliuc. Trubadur al promiscuității, realizatorul n-are pur și simplu răbdare să mai gândească, în cadru, posibilitățile unei idei, le rasolește cu totul. Degeaba își arogă el asocierea la taoism, când personajele îi sunt amorfe, mobilul stării conflictuale confuz, până și dialogurile neinteligibile din flagrantă neglijență tehnică. Urmare logică: filmele cineastului nu mai găsesc spectatori. Dezolat de eșecul de public, Mircea Daneliuc declara în 2008: „Nu mai merită să profesezi regia de film. Este o meserie lipsită de demnitate". Asta depinde de cum o faci. În condițiile în care „noul val" românesc se afirma, cu autoritate, pe plan internațional, peliculele semnate

Daneliuc apăreau – ce-i drept! – ca o plagă dezgustătoare pe corpul mai viu ca oricând al cinematografiei noastre.

DANQUART, Didi (n. 1.03.1955, Singen, Germania). Regizor german, urmează studii de psihologie și sociologie la Freiburg și debutează ca regizor de film în 1994 cu *Gangrene*. În 2006 a realizat în România *Offset*, comedie neagră peste care și-a pus adânc pecetea tandemul scenariștilor Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu, căruia realizatorul nu le intuiește întotdeauna integral subtilitatea, împingând uneori situațiile, prin exces, la grotesc, ca în secvența în care, în Bucureștii hibernali, îndrăgostiții dansează în amiaza mare pe stradă, fără să atragă atenția trecătorilor, obișnuiți pasă-mi-te cu asemenea sminteli. Cel mai bun lucru al filmului e dialogul, decontractat și savuros, sugerând relațiile dintre personaje, certurile mocnite ale cuplului, care nu prevestesc o căsnicie reușită sau, în diapazon diferit, locurile comune ale românilor obsedați să-și justifice sărăcia în fața străinilor. Din distribuție sunt notabile apariția Alexandrei Maria Lara și cea a lui Valentin Plătăreanu în relația lor reală de fiică și tată. Memorabilă secvența tăcerii încordate din jurul unui ospăț patriarhal al unor convivi fără punți de comunicare.

DEL CERRO, Jesús (n. 26.10.1969, Madrid). Absolvă cursuri de film în orașul natal și vine „pentru două săptămâni" în România, dar va face, din acel moment, naveta între București și Madrid. Lucrează la două proiecte pentru PRO TV și, în 2008, face, în Spania, filmul pentru copii *Carlitos y el campo de los sueños* (*Carlitos are șansa vieții*). În 2009 revine la București pentru un alt film pentru copii, *Ho, Ho, Ho*. Posesor al unei imaginații burlești, autorul va continua, la București, cu comedii ieftine, precum *Nașa*, bufonadă destul de confuză, care începe cu o inutilă „copertă" despre copiii străzii și continuă în palate exorbitante. Faptul că e pusă, nu se înțelege de ce, dar obsesiv, sub patronajul lui Shakespeare, din cale-afară de citat, n-o aduce într-o lumină mai bună, deși unele idei cinematografice de calitate pâlpâie. Dar filmului nu i se înțelege, defel, publicul-țintă, fiindcă micuților în orice caz nu le sunt adresate măscările dialogului, iar pentru adulți, totul, inclusiv obscenitățile, sună oricum prea infantil. În 2012 revine cu *S-a furat mireasa*, care descrie viața Ninei, o fostă Miss Bârlad acum șomeră, ce cântă optimist *Jaga-Jaga*. Plină de inițiativă, ea „fură" mireasa unei nunți de interlopi, cerând răscumpărare nu două

savarine, cum impunea tradiția, ci un milion de euroi. Penibila comedie de moravuri... cinematografice începe deci cu o nuntă „di granda", dar... se încheie la cimitir. Debut în scenariu pentru Tony Grecu, care contribuie cu unele idei viabile, ca transformarea darului miresei în subscripție de răscumpărare, dar e compromis de lipsa totală de imaginație a gagului, recidivată de Del Cerro. Prezent an de an la București, realizatorul termina, în 2012, un al doilea episod al comediei *Ho, Ho, Ho*. E povestea unei fetițe sătulă de viața fără bucurii din orfelinat, care are într-o zi norocul să găsească un bilet de loterie câștigător. Tocmai când începea să creadă că visele pot deveni realitate, află că biletul poate fi încasat doar în decurs de o săptămână și doar de un adult. De remarcat, pe lângă oarecare progrese ale autorului pe linie dramaturgică, deși nu decisive, și faptul că, la momentul premierei, un alt film, *Și caii sunt verzi pe pereți*, pornise exact de la aceeași idee, o afacere câștigătoare de loterie, ceea ce denunță nișa narativă extrem de redusă a unora dintre creatorii filmului nostru „de divizia C". *Mamaia*, din 2013, nu este un film turistic despre stațiunea de pe litoralul românesc, ci comedia dramatică a unei bunicuțe amenințată de un rechin al imobiliarelor și care se opune invadatorilor. Filmul are ca țintă publicul din zona vârstei a treia, de dragul bătrânilor fiind concentrate pe generic celebrități expirate, de dragul lor relansează Stela șlagărul *Astăzi e ziua ta…* și valsează Mădălina Anea și Paul Diaconescu, de dragul lor sunt sugerate nostalgii și lacrimi în colț de geană. Problema este că nu vârstnicii frecventează cinematografele! În orice caz, pentru spaniolul Del Cerro e un câștig profesional, filmul dovedind, parcă, mai multă rigoare.

DEMETRIADE, Aristide (n. 1872 – d. 1930, București). Mândru urmaș de postelnic, și-a încredințat totuși viitorul artei dramatice, ca elev al lui Ștefan Vellescu, și, din 1893, a servit Teatrul Național. Aici, pentru a răspunde necesităților de expresie ale celei de-a doua versiuni a spectacolului cu *Înșir'te Mărgărite* de Victor Eftimiu, se lasă ademenit de farmecul cinematografului, punând în scenă intercalări cu neputință de realizat prin mijloacele tradiționale ale teatrului. În 1986 au fost descoperite, într-un caiet de roluri al actorului, însemnări referitoare la tablourile „electrice" ale feeriei, care redau suplețea gândirii cinematografice a lui Demetriade, chiar de la primul său contact cu specificul filmului.

Aflat în primele rânduri ale actorilor Naționalului care s-au constituit în societate pentru promovarea „proiecțiilor electrice”, actorul a rămas, după moartea lui Petre Liciu, cum o arată documentele descoperite în 1985 (între care și schimbul de scrisori cu Constantin Nottara), coordonatorul celor șase variante ale scenariului care s-au păstrat și, stimulat de dinamismul tânărului producător Grigore Brezeanu și de intervenția financiară a latifundiarului Leon Popescu, a devenit ulterior realizatorul filmului *Independența României* (1912), cel dintâi lungmetraj din istoria cinematografiei românești. Un an mai târziu, în 1913, Aristide Demetriade, deși preocupat de reprezentarea lui Hamlet și de jubileul celei de-a o suta reprezentație a tragediei pe scena Naționalului, găsea disponibilități pentru a pune în cadru melodramaticul și aventurosul *Oțelul răzbună*. În această „piesă” dintre cele mai cinematografice, el implica o senzațională urmărire *à la* Griffith între tren, automobil și avion, acesta din urmă filmând abia trei ani mai târziu, în *Intolerance*, un automobil ajungând din urmă un tren. E adevărat că Demetriade l-a avut drept colaborator și prieten pe pilotul Andrei Popovici, viitor comandant al flotei aeriene civile românești, implicat în film din dorința de a promova aviația. Din cele trei planuri păstrate în arhivă, analizate minuțios de Ion Cantacuzino, se vede cum cineastul împletea, prodigios, în „rostirea cinematografică” (cum denumea el, sugestiv, montajul), geografii cinematografice inexistente, cu o abilitate profesională care prevestea un mare creator. Din nefericire pentru cinematograful românesc, deși filmul său a fost întâmpinat cu laude unanime de critică, Aristide Demetriade s-a reîntors la vocația sa teatrală, căreia i s-a dedicat fără rezerve până la sfârșitul vieții.

DEMIAN, Iosif (n. 26.05.1941, Oradea). A urmat studii de imagine până în 1968. Din 1970 e director de imagine, dând colorit unor filme de Șerban Creangă, Dan Pița, Mircea Veroiu, Andrei Blaier și alții. Debutează ca regizor, în colaborare cu Andrei Blaier, la *Urgia* (1978), drama unui țăran care și-a petrecut 30 de ani închis în pivnița casei ca să se sustragă războiului. Deși incoerentă, fabula parcă ar fi fost reluată, mai târziu, în *Underground* de Kusturica și, chiar la noi, Nicolae Mărgineanu o repetă în *Undeva în Est*. Cineastul își dă însă măsura în următorul film, din 1980, *O lacrimă de fată*, investigație polițistă înregistrată ca într-un „proces-verbal” pe peliculă de un cineamator. Filmul, o adaptare

a prozei lui Petre Sălcudeanu *Bunicul și o lacrimă de fată*, vădește ambiția unei alte formule de narațiune cinematografică, de fapt o reîntoarcere la tema *Reconstituirii* văzută, de astă dată, nu ca o prestidigitație a iluziei optice, ci ca o profesie a dezvăluirii adevărului. Realizat în „priză directă" (deși, din această cauză, dialogul e adesea ininteligibil), arborând tentația surprinderii faptului „pe viu", folosind frecvent actori neprofesioniști, el exprima setea de autenticitate a unei generații de tineri realizatori într-o perioadă în care filmele noastre sufereau strident de falsitate. De aici și impactul său, mitizat conjunctural de critică. Iar pretențiile de Sherlock Holmes ale detectivului, asistat și de un dr. Watson cu care schimbă ipotezele, frizează uneori ridicolul, în pofida firescului pe care i-l aduce protagonistul (Dorel Vișan). Tot Vișan va fi, în 1983, și vedeta următoarei producții a lui Demian, *Baloane de curcubeu*, despre viața unei întregi comunități sătești, amestec de succese, eșecuri și pitoresc (scenariu realizat de Fănuș Neagu), marcat uneori de excese ornamentale și ciudățenii fizionomice. Tonusul regizorului slăbește cu *Lovind o pasăre de pradă* (1982), din nou anchetă polițistă, de astă dată asupra unui accident mortal de circulație, căreia îi preferă exercițiul de stil pitorescului portretelor. Dar misterul personajelor e împins până la anularea personalității acestora. Filmografia românească a lui Demian e încheiată în 1985 cu *Piciul*, fantezie debordantă, scornită de Mircea Diaconu, ca scenarist, despre un „pici" ciudat, care simte când vine ploaia și numără cocorii „fiindcă sunt ai noștri și trebuie să știm câți mai avem", eseu despre candoare, istețime, dar și despre harul rar de a converti realul în fantastic. Încununat cu Targa d'Argento la Avellino, regizorul emigrează, din 1985, în Australia, unde va continua să lucreze ca director de imagine.

DERBENIOV, Vadim (n. 18.06.1934, Iaroslavl, Rusia). A fost diplomat în operatorie al VGIK în 1957. Este directorul de imagine al lui Mihail Kalik pentru câteva filme remarcabile ale studioului Moldova-Film din Chișinău, ca *Ataman Kodr* (1951), *Cântec de leagăn* (1960) și *Omul merge după soare* (1962), excelând prin invenții poetice, racursiuri neașteptate, eficace compoziții asimetrice. În 1961 debutează regizoral cu lungmetrajul *Călătorie în april*, dar marele său film este ecranizarea nuvelei lui Ion Druță *Ultima lună de toamnă* (1969), despre un bătrân basarabean pornit să-și vadă copiii și nepoții risipiți care încotro pe plaiuri

străine. Fiecare regăsire și despărțire de copii, acum părinți la rândul lor, formează un crochiu aparte. Deși scenariul aparține unui prozator, filmul curge fără vorbe de prisos, cu o simplitate emoționantă, ca secvența de neuitat în care, după stingerea unui gălăgios zaiafet ucrainean, doi moldoveni, tată și fiu, simțind atingerea morții, îngână șoptit, în românește, romanța *Bătrânețe haine grele…*, unică într-o producție vorbită integral în ucraineană. În urma criticilor aduse, la Chișinău, filmului se angajează la Mosfilm, studio căruia îi va produce filmele *Cavalerul viselor* și *Femeia în alb*. O perioadă a fost prim-secretar al Uniunii Cineaștilor din Moldova.

DIACONESCU, Mihai (nume de scenă – Anghel Mora) (n. 12.05.1949, Turnu Severin – d. 18.11.2000, București). Își începe cariera în domeniul filmului documentar-sportiv, debutând în lungmetrajul de ficțiune cu *Rezervă la start* (1987), dedicat ideii efortului competitiv comun, numai el asigurând reușita. Didactic și rudimentar! În 1989 recidivează cu *Flori de gheață*, o performanță cinealpinistă: surprinși de viscol pe drum de munte, un chirurg bucureștean și o profesoară de franceză din Câmpina sunt nevoiți să-și petreacă un revelion de neuitat în casa unei stranii văduve. Melo-sentimentaloid-romantic, e realizat într-un decor feeric (în care bătrâna gazdă joacă rolul Zânei bune) de către un tânăr cineast care nu izbutește decât să agaseze. Din colecția de aforism-truisme a dialogului citățm: „Ești tulburată sau melancolică?", „Ești foarte sensibilă!", „Timpul șterge frumusețea!!!" ș.a.m.d. Ultimul titlu pe care-l semnează, în 1990, este *Kilometrul 36*, care bate, fără jenă, zona în care a avut succes *Concurs*, cu dezinvoltura cu care însuși Dan Pița călca terenul defrișat de *Croaziera*. Ca în filmul lui Daneliuc, alergătorii sunt opuși „punții superioare", adică „oficialilor". Tânărul Mora confirmă astfel tentația unor cineaști români de a se copia unii pe alții, în cazul de față în domeniul parabolei sportive. Regizoral, filmul e un dezastru, atât prin incoerența epică a autorului, cât și prin dirijarea vetustă a interpreților, mai ales Condurache, excesiv de gălăgios și uzat în exhibarea „jmecheriei" ziaristului. Distins cu Paladinul de Argint la Festivalul Filmului Sportiv de la Palermo.

DIACONU, Cornel (n. 13.09.1949, Nicorești, Galați). După studii la IATC absolvite în 1971, debutează ca director de imagine în filme de lungmetraj cu *De bună voie și nesilit de nimeni* (regia:

Maria Callas Dinescu, 1974), urmat de *Fair-Play* (regia: Alexandru Danciu Satmari, 1977), după care un timp realizează documentare. După ce asigură regia scurtmetrajului *Tema 13: Bătrânețea*, în cadrul unui *cuartet-coupé* intitulat *De patru ori start*, urmează lungmetrajul *Escapada* (1984), în care autorul își caută vizibil mijloacele caracteristice de expresie cinematografică. Și, într-o anumită măsură, le și găsește. Cinci bărbați pornesc o partidă de vânătoare în cadrul căreia își dezvăluie, prin aluzii și subînțelesuri, adevăratul lor motiv pentru care se află acolo, într-o satiră politico-socială surprinzător de acidă chiar și pentru acele momente anterioare fatidicei Conferințe de la Mangalia (august 1983)... „Nimeni nu va fi/ să ne vadă/ Nimeni nu va ști/ de escapadă!", sună cripto-conspirativ refrenul cântecului din film. Dar sarcasmul privirii nu poate disimula lipsa de tensiune dramatică a filmului și nici suita de coincidențe trase de păr. Doi ani mai târziu, în *Salutări de la Agigea*, o echipă de elevi de clasa a XII-a ține să pună umărul, în vacanța de vară, la construcția Canalului Dunăre – Marea Neagră. Tânărul regizor luptă din greu cu balastul de constrângeri ideologice al scenariului, orchestrând abil documentarul cu ficțiunea și izbutind să-i confere un aer mai tineresc prin scriitură și inventivitatea portretelor. După un documentar-omagiu adus junețiii comuniste (*Tineretul României socialiste*) din 1985 urmează un altul, închinat poetului Adrian Păunescu și invenției sale *Cenaclul Flacăra*, care nici nu va mai vedea lumina ecranelor în urma dezastrului de pe stadionul din Ploiești. Urmează, în 1987, comedia optimistă *Niște băieți grozavi*, despre viața tractoriștilor (sau a „mecanizatorilor", conform noului nomenclator), pe șablonul cunoscut că, în pofida șotiilor pe care le joacă, tinerii sunt grozavi atunci când campania agricolă de vară le-o cere. În *De ce are vulpea coadă?* (1988) vara unui băiețaș la bunici stimulează verva parodică a lui Ion Băieșu (scenarist) și meșteșugul lui Diaconu. Echipa servește cu edulcorare și idilism teza „întoarcerii la natură", deși există și momente de irizare și nostalgie seducătoare. Pe orizontala copilăriei, aparatul de filmat descoperă, uneori inspirat, când nu calofil, o lume patrupedă, zburătoare, ouătoare, plină de culoare și mișcare. În afara copilului Octavian Herescu, un talent „de șase ani și-un pic", se mai reține și câteva schițe fugare: ciobanul care doarme cu un singur ochi și gândește cu celălalt (Petre Nicolae) sau inimoasa inițiatoare de acțiuni culturale Magda Catone. Înrudite în ton sunt și *Întâmplări cu Alexandra* (1989) – peripeții cât se

poate de previzibile într-o comedie cu morală prescrisă, dar fără haz, unde Diaconu drege, cu ticuri comice și „cârlige", lipsa cronică de umor a dialogului. Regizorul care fusese mereu un privilegiat al Festivalului de la Costinești, ia în 1994 paradisiaca stațiune a tineretului așa cum arată ea sub zodia privatizării în *Paradisul în direct*: soare fierbinte, Tamara Buciuceanu, nisip ademenitor, Arșinel incontinent, trupuri tinere, Loredana plină de nuri, peisaj marin, Mihăiță „călugărit", concurs de frumusețe, de dans, momente și idei promițătoare, dar... povestea nu se încheagă. Dezmățul n-are haz, într-o comedie de tristă incoerență. Ideea scenaristei Camelia Robe ar fi putut fecunda o frescă satirică, din care a rămas doar o secvență: lupta înverșunată pentru microfon, în timpul unei transmisii TV prin satelit, fiindcă fiecare român are porția sa de protest adresat Universului. Ar fi putut fi un *Și caii se împușcă...* în registru comic, cu ideea cuplurilor sugrumate în cercurile „hoola-hopului" timp de 24 de ore, și ea sugestie ratată, cu întreg potențialul ei de senzualitate. Drama acestei comedii e că, în pofida ideilor satirice inedite, înăbușite în rutină, gagurile nu percutau. După acel eșec, Cornel Diaconu n-a mai urcat pe platouri…

DICU, Constantin (n. 17.02.1939). Studii postuniversitare de regie de film absolvite în 1972. Debutează în 1980 cu *Cântec pentru fiul meu*, un *Omul de marmură* în versiune bufteană, refacere de biografie din mărturiile unor apropiați, cu argumente adaptate la „specificul" cinematografiei noastre. Pelicula a iritat prin incoerență și stângăcie, încât nu e de mirare că, ulterior, autorul a revenit pe terenul mai familiar al televiziunii. Totuși, prin 2009 era avansat în proiectul unei ecranizări după *Cruciada copiilor*.

DINESCU, Maria Callas (n. 3.07.1941, Balabancea, Tulcea). A absolvit regia în 1969. În 1974 a debutat cu *De bunăvoie și nesilit de nimeni*, despre doi îndrăgostiți care s-ar căsători dacă între familiile lor n-ar stărui dușmănia. Așa că Romeo și Julieta mutați într-un sat ardelenesc precizează ostentativ: „Nu suntem la Verona!". Dar e mai rău ca la Verona! Fiindcă dihonia dintre familii, care dinamizează scenariul lui Domokos Géza, e de natură etnică, oricât ar vrea s-o ascundă pudic redactorii studioului sub frunza de viță a unor dialoguri ca: „Ea și cu tine sunteți altceva!", îl repede socrul pe pretendent. „Un șofer și o fată de președinte, nu?" Nu rangul social, ci bilingvismul îndrăgostiților de care e

traversat filmul pare să-i despartă. Nimerită pe platoul în permanentă tensiune, regizoarea vădește oarecare preocupări de tipologie, dar, în scenele tragice, le impune actorilor atitudini desuet-expresionist-emfatice, încât Petruț are uneori ținuta lui Quasimodo. Cât despre final, el devine de-a dreptul ridicol atunci când Ana Szelés își pierde unul din frumoasele ei picioare. Filmul, „inspirat de un fapt real", cum țin să precizeze realizatorii, e încheiat de insertul: „Realizatorii filmului urează familiei multă fericire!". Totuși, s-a bucurat de un bun ecou internațional, fiind laureat cu Premiul Special al Juriului la Bergamo și, în 1975, cu Marele Premiu la Costinești.

În anul următor, autoarea ieșea din nou la rampă cu *Bunicul și doi delincvenți minori* – din seria romanelor lui Petre Sălcudeanu, despre un maior de Miliție blând și înțelegător, atât de blajin, încât filmul devine aventura unor „detectivi"-copii cu nervul și hazul cerute de gen. În filmografia realizatoarei a urmat o lungă pauză, până în 1983, când revenea cu *Prea cald pentru luna mai*, în lumea unor liceeni care, în preajma bacului, pun de-o petrecere trăsnet. Din exces de zel, premiantul clasei aruncă farfurii pe fereastră, accidentând grav o trecătoare. În conflictul care se deschide tinerii au de ales între solidaritatea prost înțeleasă și simțul datoriei, momentul alegerii declanșând un proces de conștiință colectiv. În această poveste debilă, în care se simte puternic intervenția „îngerilor păzitori" din sfere superioare, mai sunt și alte intenții lăudabile timid arborate, ca, de pildă, critica mentalității nomenclaturii sau inegalitățile sociale în lumea școlii. Dar caracterul strident moralizator al dramei împinge fiecare secvență să fie încheiată, în mod manierist, de un aforism conclusiv și răspicat. Rezultatul: fabulă calpă și poezie mimată. *Marele premiu* îi încheie în 1984 Mariei Callas cariera românească. Este filmul unei competiții de carturi care-l aduce pe pistă, printre alți fani ai sportului cu motor, și pe micul Traian, deși tatăl său, încercat constructor de mașini, l-ar fi vrut la distanță de tentația volanului. Simpatic, *Marele premiu* încearcă să spargă șabloanele genului pentru copii, dar mitul explicit al exemplului pozitiv înăbușă mai toate tentativele realizatoarei.

DINULESCU, Dumitru (Puşi) (n. 27.08.1942, București). După studii de filologie, absolvă cursuri postuniversitare de regie în 1973. Debutează în ficțiune cu un scurtmetraj în cadrul lungmetrajului

„coupé" *De patru ori start*, alături de Cornel Diaconu, Dan Marcoci și Constantin Păun. Ulterior devine scriitor și publicist, face filme TV, dar, în 1985, realizează și un lungmetraj de ficțiune, optimist intitulat *Sper să ne mai vedem*. Fără afinitate cu scenariul lui Ion Băieșu, de la care pornea, regizorul propunea un dublu joc: de-a sentimentul și de-a improvizația, ambele neconvingătoare, cu excepția audienței la un birocrat (Vișan), numai zâmbet îndatoritor, preferând în locul răspunderii unei decizii savoarea unui borcănel cu iaurt. Dacă cineastul decepționase, prozatorul a lăsat un savuros volum de amintiri despre dedesubturile, nu prea artistice, ale învățământului nostru „academic" de artă cinematografică.

DOLINA, Pavel T. (n. 12.11.1888, Kiev – d. 1955, Kiev). Absolvă, în 1915, Școala de Artă Teatrală și Literatură, începe ca actor și devine regizor de film la Odessa. A lucrat și la Tiraspol, unde, cu *Prazdnik unirii*, se integra într-o serie de pelicule realizate în sprijinul propagandei Republicii Autonome Moldovenești din componența Ucrainei Sovietice. În felul său, filmul lui Dolina a fost un *remake*, pentru că repeta, punct cu punct, datele epice ale celebrului *Koneț Sankt-Peterburga* de Vsevolod Pudovkin, din 1927, despre un țăran lipsit de conștiință socială care ajunge spărgător de grevă.

DORNHELM, Robert (n. 17.12.1947, Timișoara). Emigrează împreună cu familia la Viena, unde studiază cursurile Academiei de Film. Debutul în regia cinematografică și-l face în 1977, cu un documentar nominalizat la Oscar: *The Children of Theatre Street*. Primul lungmetraj de ficțiune, *Echo Park*, o comedie dramatică, cu Tom Hulce și Susan Day, îl realizează în 1989. Imediat după evenimentele din decembrie se întoarce la Timișoara pentru a turna și un docu-thriller intitulat *Requiem für Dominik* (*Recviem pentru Dominic*), despre un cineast vest-german care anchetează arestarea, încarcerarea și rănirea mortală a prietenului său din copilărie Dominic, sub falsa acuzație de terorism. De fapt, evenimentele din decembrie 1989 au fost folosite de Dornhelm ca un providențial prilej pentru a se afirma cu un film senzațional, așa cum îl cerea, pe atunci, piața occidentală. Filmat chiar în orașul din care a pornit revoluția (pe un scenariu de Michael Köhlmeier și Felix Mitterer), *Recviemul* intercalează abil înregistrări video și

actualități filmate, cu filmări ficționale despre soarta eroului real. Dar adevărul despre ce s-a întâmplat cu Dominic e ușor de întrevăzut chiar din depozițiile martorilor citate în film. Instabil din punct de vedere psihic, priveghind înfricoșat, într-o fatală noapte de decembrie, paza uzinei la care lucra, el și-a îndreptat arma, într-un acces de furie mistică, împotriva colegilor care, în legitimă apărare, l-au împușcat. Transportat ulterior la spital, Dominic n-a mai putut fi salvat. În ciuda detaliilor autobiografice, versiunea subiectivă și simplist propagandistică a lui Dornhelm nu convinge. El deschidea astfel o filmografie versatilă, în care pulsul pieței e decisiv pentru vocația sa, deși asta nu înseamnă că ar fi lipsit de calități.

DOROBANȚU, George (n. 14.10.1974, Constanța). Debutul acestui cineast autodidact, căpitan de marină, *Elevator* (2008), a fost revelația celei de-a 8-a ediții a TIFF. A umplut sălile la Cluj-Napoca, „demonstrând că numai cu doi actori și un aparat de filmat, chiar și într-un spațiu închis, se pot zămisli, vreme de o oră și jumătate, lumi de lumi și vieți de morți" (Cristian Tudor Popescu). *Elevator* e un film al disperării. Al disperării cuplului de pe ecran, doi liceeni, băiat și fată, blocați în ascensorul de mărfuri al unei uzine dezafectate, care nu-și pot face auzite strigătele după ajutor, dar și al disperării unor talente explozive, care nu-și pot face auzită, nici ele, setea de a face film. Și atunci s-au aruncat, îmbrățișați, într-o aventură având la îndemână 20 de casete video, două prelungitoare, 18 becuri, un calculator, un soft, o cameră video uzată, dar și un text admirabil scris de Gabriel Pintilei, actor la Odeon, convertit la dramaturgie, cu doi interpreți, aproape adolescenți, plini de sensibilitate, conduși de un cineast complet, George Dorobanțu, operator, monteur și regizor. Echipa s-a dispensat de orice subvenție și a izbutit să investească în producție devizul incredibil de 200 de euro. Asta n-a împiedicat filmul să colinde lumea din Uruguay în Australia și să fie distins cu numeroase premii. Iar autorul său promitea, prin 2010, să recidiveze cu *Omega rose*.

DOROFTEI, Dorin Mircea (n. 22.09.1955, Timișoara). A absolvit Regia la IATC în 1982. Debutează în lungmetrajul ficțional cu *Nelu* (1988), o fabulă cinematografică despre adevăr, duplicitate și integritatea adolescenței, propusă de D.R. Popescu prin mijloace

dintre cele mai convenționale. Casa de copii, noua familie, e prezentată ca un paradis unde protejații plutesc pe fundal de muzică preclasică, iar la nunta maică-sii Nelu hamletizează metafizic. Lipsa de criterii artistice a dorinței de a face ceva ca lumea, clișeele „duliste", nivelul inadmisibil la care s-a ajuns, toate se pot citi în filmul ăsta (Alexandru Tatos, *Pagini de jurnal*). Foarte bună totuși compoziția lui Zamfirescu, în rolul tatălui nevinovat.

DRAGIN, Sinişa (n. 6.02.1960, Kula, Serbia). Este legitimat profesional în România, după ce absolvă studii de regie în 1991. În 1994 e corespondent Reuters la București, distins cu Marele Premiu la Festivalul internațional de film documentar de la Oberhausen pentru *The Sorrow of Black Gold*. Debutează în lungmetraje cu *Lunga călătorie cu trenul*, realizat pentru televiziune în 1998. E urmat, în 2001, de *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură*. Punctul vulnerabil al acestui film meritoriu este personajul principal inspirat de o povestire a lui Ion Cărmăzan. Din pricina insuficientei sale dezvoltări, realizatorul a fost nevoit să deplaseze atenția în profitul personajelor lăturalnice, încât filmul, care nu mai are continuitate epică, derapează într-o aglomerare de peripeții, o colecție de fragmente, unele lucrate, ce-i drept, cu seducătoare migală de bijutier. Frumusețea filmului lui Dragin e cuantificată în momentele de adevăr de viață surprinse în marginea pretextului epic, așa cum se întâmplă, de altfel, și în *Faraonul*, realizat în 2004, în care insuficiențele de dramaturgie fac ca filmul să nu conducă nicăieri. De fapt, autorul folosește o intrigă vagă, cu o logică elastică, pentru a descrie viața de toate zilele în România tranziției sălbatice, cu spectacolul ei cotidian de mizerie. Deși cineast prin adopție, Dragin se dovedește în *Faraonul* unul dintre puținii realizatori ai filmului nostru interesați de folclorul neaoș (interpretat de Grigore Leșe), de obiceiurile populare și de sărbătorile tradiționale ale românilor. Cât despre dialoguri, ele au culoare și autenticitate, ceea ce se întâmplă rar la noi. Cel mai recent film al lui Dragin, *Dacă bobul nu moare*, din 2010, spune povestea a doi tați, un român și un sârb, care-și caută copiii dispăruți. Dadaist refulat, Dragin are tot felul de idei năstrușnice: o morgă instalată într-un spațiu frigorific porcin, un cadavru de lux plutind pe Dunăre, dar și alte obsesii vizuale sub amintirea lui Kusturica, ba chiar și Herzog, fiindcă tot delirul cu lăcașul mutat peste dealuri vine din *Fitzcarraldo*, cu vaporul care traversează

munții printre cataracte. Deși marcat de vizualitate și fidel în atmosfera prin care evocă drama războiului („Kosovo, NATO: bum-bum!"), filmul e compromis de melodrama incestului patern, nemotivat altfel decât prin dorința realizatorului de a șoca publicul, fie și cu cele mai joase mijloace.

DRĂGAN, Mircea (n. 3.10.1932, Gura Ocniței, Dâmbovița). A absolvit IATC, clasa regie de film, în 1955. Nu trec nici doi ani și tânărul regizor își calibrează debutul cu *Dincolo de brazi* (1957), peliculă anostă, discursivă, fără relief individual sau intensitate emoțională. De reținut din ea doar apariția montană a amazoanei Flavia Buref. În 1960, *Setea* devine primul nostru lungmetraj în „Cinemascop" și ne reprezintă cinematografia la Festivalul Internațional de la Moscova, de unde se întoarce cu o Medalie de argint și un Premiu pentru regie. Buna construcție dramatică îl anunță pe cel mai important dramaturg al filmului românesc, Titus Popovici, care-și ecraniza propriul roman. Vigoarea epică și savoarea dialectală, pregnanța portretelor și smerenia regizorului fac din *Setea* un tablou al reașezării postbelice a agriculturii.

Convins de vocația sa pentru filme de amplă desfășurare epică, Drăgan trântește, în 1962, un *Lupeni '29*, distins din nou la Moscova, „film coral", în care „eroul tinde să devină exponențial" (conform criticilor), colecție de grandilocvente locuri comune, cărora realizatorul nu va mai izbuti, în întreaga sa carieră, să li se sustragă. Protagonista frescei este fiica lui Gheorghiu-Dej, după a cărei cădere în dizgrație realizatorul nu va mai ști cum să se descotorosească de ea, neezitând s-o elimine pur și simplu din filmul reintitulat *O lume fără cer*, din 1981.

*Neamul Șoimărești*lor, realizat în 1964, reprezintă o adaptare a romanului lui Mihail Sadoveanu, episod al luptelor pentru putere duse, în secolul al XVII-lea, de familia Movileștilor și al ciocnirilor neîntrerupte dintre răzeși și boieri. Eroarea fundamentală a regizorului a fost intenția de a ilustra un roman clasic, sobru și dens în idei, prin fastul rutinier al superproducțiilor. A rezultat o lectură de semidoct, cu palate de mucava și baiadere înfiorate, în care epica romanului e complicată, absurd și inutil, de o abordare penibil limitată a faptelor, cinematograf expozitiv, fără vibrație poetică. Tentativa de a conferi plauzibilitate situațiilor prin folosirea unui mozaic lingvistic de Turn Babel, în care răsună, în devălmășie, replici rostite în turcă, tătară, rusă, poloneză, e

ridicolă, iar anacronismele istorice abundă cu seninătate, în ciuda unui întreg desant de consultanți. Cel mai penibil e prologul vorbit, în numele lui Sadoveanu, cu voce incoloră, de spicher la actualități. A primit Premiul UNIATEC pentru imagine color (operatorul George Cornea) și a adus 13 milioane de intrări în cinematografe. După o reîntoarcere la tema eroicelor greve minerești cu *Golgota*, din 1966, epopee mai convențională decât un cortegiu de pompe funebre, „tragedia" lui Drăgan continuă să fie marcată de șabloane grandilocvente și de locuri comune în *Columna* (1968), inspirat din „primul film înscris în piatră al cuceririi Daciei". Scenariul lui Titus Popovici se concentrează asupra construirii unui municipiu roman, cu împăcarea dintre învingători și învinși ca sugestie a genezei unui popor. Paradoxal, ca și în *Neamul Șoimărești*lor, ritmul trenează tocmai în confuzele scene de bătălie. „Mizanscena face ca totul să pară fără legătură și fără tensiune", constata, corect, *Stuttgarter Zeitung*. Decis să schimbe ceva în arta sa poetică, Mircea Drăgan atacă, între 1970 și 1972, domeniile comediei, cu trilogia *BD-urilor în alertă*, *acțiune*, *la munte și la mare*, realizate cu complicitatea „organelor" de Miliție și cu concursul unei garnituri actoricești maestre în „cârlige estradistice". Când nu are dialog, Puiu Călinescu strecoară câteva demonstrații antologice de pantomimă, Ștefan Bănică se lansează în cântece de chef (*Eu sunt Fane Încurcă-Lume* de Ion Cristinoiu, care a asigurat muzica întregului triptic) și Bob Călinescu își adaugă întreaga colecție de măști. „Mircea Drăgan era obișnuit cu filme istorice, nu cu comedii. Nu ne dădea multe indicații!", atestă unul dintre interpreți, Sebastian Papaiani. Dovadă că, după o tentativă de thriller, *Explozia*, în 1972, se și regăsește, doi ani mai târziu, în istorie cu *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475*, ecranizare de epocă, vag inspirată din Sadoveanu. Monumentul cinematografic ridicat de Drăgan în memoria lui Ștefan cel Mare este, cum spunea la 1830 Vasile Cârlova, un adevărat „mormânt al slavei strămoșești", poate chiar cavou, dacă luăm în seamă și forțele materiale irosite pe platou. În eseul „Filme de cinematograf", publicat în 1919 de revista *Însemnări literare*, Sadoveanu remarca cum, trecând de la mișcarea și peripeția brutală la sentimente și cugetare, cinematograful a dat filme „care strecoară în suflet acel ceva tainic și delicat, pe care-l poți găsi numai în cărțile adevăraților scriitori". Nimic „tainic și delicat", nimic inefabil și vibrant, nimic din melancolia și parfumul sadoveniene în filmul lui Drăgan. E

lipsit de fior și măreție, fiindcă înscenează fiorul și măreția. Tema, renumele scriitorului, grandoarea punerii în cadru și eforturile armatei de a-și demonstra, cât mai complet, potențialul îi aduc însă peste șapte milioane de spectatori. Dar fiindcă apetitul i-a fost stârnit, dacă tot are uniforme, actori, figurație, realizatorul se întoarce la Sadoveanu, în același an, cu *Frații Jderi*, încă un atentat al mediocrității la nimbul poeziei sadoveniene. Timorat de amintirea maestrului, asistat formal la scenariu de colaboratori apropiați ai acestuia, ca Profira Sadoveanu și Alexandru Mitru, dar luptându-se cu imensul material epic fără a reuși să-l retopească în coerente tipare filmice, Drăgan plimbă floarea actorilor români, din secvență în secvență, ca hergheliile Măriei Sale ce umplu Cinemascopul, într-o însăilare artificială de momente disparate mimând, când și când, fior și măreție. Aproape șase milioane de spectatori sunt martorii dezastrului. După o coproducție cu Marocul despre virtuozitatea pompieristică românească, intitulată *Cuibul salamandrelor* (1976), e pus pe rol, cu urgență, un al doilea episod marocan, *Brațele Afroditei*. Pentru Drăgan, e visul realizat, filmul poliglot (pe care-l încercase și în *Neamul Șoimărești*lor), aici vorbit mai mult în arabă, dar și în engleză, franceză, română. Invenția e delirantă și deservită regizoral de o diletantă platitudine combinată cu digresiuni turistice ale imaginii. În 1982, prolificul realizator pune iar de un dublu de filme, *Plecarea Vlașinilor* și, în anul următor, *Întoarcerea Vlașinilor*. Una dintre multiplele tentative de deznaționalizare a românilor transilvăneni e surprinsă, cu obișnuita retorică superficială a realizatorului, ce se declară inspirat de ciclul de romane al Ioanei Postelnicu. Cu *Raliul*, din 1984, revine voios în actualitatea fierbinte, depănând eterna poveste a fetei rătăcite, recuperate de colectivul sănătos al uzinei, „raliu" alegoric în care și melodrama burgheză e înrolată în „comandă-socială". Sare în ochi dirijarea eronată a actorilor, care vorbesc scenic și sunt țepeni, într-o intrigă care ar fi cerut, înainte de toate, nuanțe.

Dorind să schimbe diapazonul, Mircea Drăgan se întoarce, în 1987, la comedie, atentând la *Cucoana Chirița*, simplu pretext pentru ca Draga Olteanu să-și dezlănțuie temperamentul vulcanic într-una dintre cele mai triviale adaptări după clasici din prea vinovata noastră cinematografie. Făcând slalom între farsă și vodevil, comedie de moravuri și satiră social-lingvistică, mizând mereu pe efectul ridicol exterior, fără vreo aluzie la noua rasă

de ciocoi semidocți din epoca realizării filmului, regizorul lasă din scăpărătorul vodevil al lui Vasile Alecsandri doar desuetudine și dialoguri pe care „bardul de la Mircești" n-ar fi putut să le comită, precum refrenul: „Ce plăcere de a fugi în fuga mare!". În anul următor, realizatorul recidivează cu *Chirița în Iași*, într-un tăvălug de încurcături, urmăriri, travestiuri, leșinuri, păcăleli, învârteli, romanțe, serenade, un „regal" al trivialității dat drept umor și ironie. Poantele se zaharisesc, bucuria spectacolului se stinge, zâmbetul se zbârcește, ritmul se înmoaie. Chirița e una dintre „crimele" în serie ale realizatorului, săvârșite, din păcate, cu complicitatea, ca scenaristă, a distinsei protagoniste.

Filmografia lui Mircea Drăgan va fi încheiată abia în 1992, cu filmul „de acțiune" *Atac în bibliotecă*, polar în care tensiunea enigmei e înlocuită prin comicul involuntar al diletantismului echipei, în frunte cu realizatorul, care a crescut, după chipul și asemănarea sa, garnituri întregi de cineaști, de la catedra academică, și a avut nenumărate ipostaze oficiale, precum președinte al CNC, secretar general al ACIN, rector al IATC, vicepreședinte CIDALC etc. etc.

DRĂGULESCU, Bogdan (n. 2.05.1961, Târgoviște). A absolvit studiile la IATC. A făcut, până acum, un singur lungmetraj de ficțiune pentru marile ecrane: *Unde fugi, maestre?* (1992), în coproducție cu cinematografia moldovenească, despre „trei crai de la răsărit", adică din Basarabia (Mircea Diaconu, Horațiu Mălăele și Petre Nicolae), care, crezând că au descins din tren de la Chișinău direct la Paris, se dezmeticesc în… „micul Paris"! Comedia parodică studiază, uneori inspirat, starea de lucruri din Republica Moldova în opoziție cu cea din România. După eșecul comercial al acestui film, Drăgulescu s-a consacrat regiei de teatru.

DRĂGUŞANU, Valeriu (n. 13.01.1956, Trușești, Botoșani). A absolvit IATC-ul în 1980. Debutează în lungmetraje cu *Timpul liber* (1993). Deschis în umbra unui aforism al lui Pirandello („Avem trista necesitate de a ne înșela continuu pe noi înșine."), filmul fantastic al debutantului Drăgușanu nu-i cu nimic mai prejos de orice creație postdecembristă a tenorilor cinematografiei noastre – Pița, Veroiu, Daneliuc. Dimpotrivă, el oferă invenții vizuale memorabile (director de imagine: Florin Mihăilescu, Premiul UCIN) și un fantastic de bună calitate, îmbinând – original – ironia,

căldura și candoarea. Din păcate, tânărul cineast moștenește defectele înaintașilor: neglijențe pe terenul epic, incoerențe, dialog lipsit de veridicitate. Compozitorului Anton Șuteu a primit Premiul ACIN pentru coloana sonoră.

DRÉVILLE, Jean (n. 20.09.1906, Vitry-sur-Seine, Franța – d. 5.03.1997, Vallangoujard, Franța). A fost un regizor cu operă abundentă. După o scurtă activitate de jurnalist cinematografic, a filmat în România ca operator al echipei coproducției *Roumanie, terre d'amour*, în 1931. În același an înregistra și debutul regizoral cu lungmetrajul *Pomme d'amour. Le joueur d'échecs* (*Jucătorul de șah*), adaptarea celebrului roman al lui Henry Dupuy-Mazuel din 1937, e un recital de expresionism întârziat. A revenit în România în 1969, cu un proiect de amploare, *Bas de cuir*, serial TV inspirat de romanele lui J.F. Cooper. Din materialul filmat în colaborare cu Pierre Gaspard-Huit și Sergiu Nicolaescu, au rezultat și patru lungmetraje, difuzate independent în România: *Vânătorul de căprioare*, *Ultimul mohican*, *Preeria* și *Aventuri în Ontario*. Printre numeroșii interpreți români convocați în distribuție, debuta și viitorul regizor de teatru Alexandru Darie, atunci în vârstă de nouă ani, în rolul lui Uncas, fiul lui Chingachgook.

DREYER (sau DUMITRESCU), Bogdan (n. 1962, București). A emigrat cu părinții la Frankfurt, a petrecut un an în Spania și a studiat câțiva ani în Italia, la Centro Sperimentale di Cinematografia din Roma, absolvind în 1987 cursuri de regie. După ce a lucrat de câteva ori ca asistent, se întoarce în România pentru a debuta cu *Unde la soare e frig*, film subvenționat de un producător german. Subiectul e linear: la malul mării, între doi tineri se înfiripă o dragoste care poate că nu e decât o evadare din real, dar eșuează sub presiunea acestuia. De la primul eseu, maniera realizatorului se precizează prin încremenirea cadrului sub metafore frigide de căutare reciprocă, procedeu confirmat și în *Thalassa* (1994), unde integrează genul *road-movie* în metaforita caracteristică filmului european, în general, și a celui românesc din epocă, în special. Reușită fotografia operatorului Doru Mitran într-un film care a făcut, și el, „carieră" doar în festivaluri.

După *Die letzte Station*, din 1998, cu Adina Popescu și Andrei Vișan, film care n-a fost prezentat în România, deși fusese realizat în coproducție cu țara noastră, Bogdan Dumitrescu face o lungă

pauză. Genul său pur poematic și ignorarea totală a cerinței de public îl marginalizează, în pofida terenului pe care-l câștigase în ultimul deceniu al secolului trecut. Revine abia în 2004, cu efortul de a produce, de astă dată, un cinema comercial, de tensiune, în *Camera ascunsă*, thriller despre o teleastă (Maria Dinulescu) luată ostatică de unul dintre candidații prezenți la un concurs (Rutger Hauer). Cele două scenariste, Vali Florescu și Lia Bugnar, gândesc interesant ceea ce istorisesc și-i descompun incitant elementele: întâi spectatorul e făcut să creadă în realitatea răpirii, să trăiască teama pentru viața simpaticei teleaste; apoi, într-un al doilea tempo, sunt înfățișate culisele mistificării, pregătirea farsei și abia într-o a treia etapă ea capătă, prin insinuarea temei morbidității, o alură sinucigașă. Surprinzător, în textura primordială existau și acțiune, și surprize, și buimăcitoare întorsături de situații. Dacă din film ele au dispărut, aceasta se datorează, neîndoielnic, deficitarei lecturi regizorale, lipsei de fantezie a realizatorului. Fost, până atunci, un cineast al tăcerii și atitudinilor poetic încremenite, el nu a fructificat mai nimic din ceea ce textul inițial îi pusese la dispoziție. Concluzia: e mai anevoie să faci „film comercial" profesionist, în fața căruia criticii snobi vor strâmba din nas, dar publicul va da năvală, decât „film de artă", cu acces garantat în festivaluri sofisticate. În urma acestei triste experiențe, Bogdan Dumitrescu și-a îndreptat, o vreme, preocupările spre genuri aparent mai puțin pretențioase, precum serialul TV. Dar a revenit, pe neașteptate, într-o piele nouă, cu *Condamnat la viață*, un remake după *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, realizat deja, în 1971, de Sergiu Nicolaescu.

Când mă refer la „piele" o fac fiindcă, peste noapte, fostul Bogdan Dumitrescu îmbrățișează numele unui clasic al cinematografiei europene, Dreyer, lăsând în urmă-i titlurile nu prea onorante făcute ca regizor până atunci. Ipu este un soldat francez rămas într-un sat din Transilvania după ce o rană gravă i-a afectat memoria. Când un militar german e găsit mort la marginea satului, ocupanții amenință că vor executa 10 fruntași locali dacă nimeni nu se va preda. În lipsă de vinovat, ostaticii încearcă să-l convingă pe Ipu, „nebunul satului", să-și asume vina, în schimbul promisiunii unei înmormântări fastuoase.

Era oare nevoie de un nou Ipu, în acest moment, în cinematografia românească? Singurele lucruri noi pe care filmul le aduce sunt... Gérard Depardieu și Harvey Keitel. Depardieu

beneficiază de unul dintre rolurile de „forță a naturii" în care se complace, fiindcă se joacă pe sine, mai ales când dezlănțuie clopotele sau când își manifestă, pantagruelic, pofta de mâncare, un Quasimodo respingător, a cărui umanitate și farmec se dezvoltă numai alături de proiecția spiritului său ludic, copilul. Altfel, filmul nu e decât ilustrarea unui bun text de Titus Popovici. În țară, el va fi considerat slab, fiindcă va fi inevitabil comparat cu cel al lui Nicolaescu. În străinătate însă are șanse de succes, și nu la festivaluri, ci în săli de cinema, fiindcă se bucură de prezența unui star ca Depardieu și subiectul e inedit. Cât despre realizator, ștergându-și urmele, devine pur și simplu debutant și solicită, normal, indulgența publicului. Dar oricât ai șterge urmele „crimelor", te poți, oare, debarasa de trecut?...

În trecut mai poți găsi și alte câteva bizarerii care scot filmul din comun. *MASH*, comedia neagră a lui Robert Altman, apărută cu un an înainte de Ipu al lui Nicolaescu, conține o secvență, a „înmormântării" stomatologului, exact în spiritul funebrei ceremonii din nuvela prozatorului român, după cum ulterior, la șase ani după prima apariție, la noi, a lui Ipu, în filmul francez *Le jour de gloire*, de Jacques Besnard, aceeași poveste de represalii naziste asupra notabilităților unui sat îl determină pe un neînsemnat factor poștal să accepte sacrificiul vieții în schimbul unor proprietăți. Ironia sorții, debarcarea Aliaților strică „târgul" și, în versiunea franceză, sătenii se mulțumesc să facă, din nebun, primar.

DUMITRESCU, Cornel (n. 11.08.1903, București – d. 1984). Artizan al unor filme documentare și de ficțiune românești, începe ca asistent în studiourile franceze, la finele anilor '20. Revenit la București, scoate (în colaborare cu Theodore Grinbert), în 1927, comedia bufă *O apașă fără voie*, scurtmetraj care o lansează, providențial, pe Paula Iliescu („bluză pipită, fular la gât și o fustă foarte strânsă pe corp"), viitoare vedetă a lui René Clair, sub numele de afiș Pola Illéry. În 1929, turna, ca regizor, o altă farsă burlescă, plasată în zona stației feroviare București-Marfă și intitulată *Gogulică cheferist*, urmărind peripețiile existenței unui șomer. Interesant e că problematica social-dramatică a subiectului este rezolvată vizual mereu, prin gaguri comice. După un deceniu în care cineastul trăiește din filme documentare, în 1939 el încearcă un lungmetraj dramatic cu *Poveste tristă*, despre un triunghi sentimental sătesc, căruia Victor Iliu îi reproșa că este

„fad, cu momente de foileton popular". În timpul războiului, cineastul lucra la subiecte de front, dar și reportaje despre *Grădinile Capitalei* și *Târgul Moșilor*. Efortul său de ambiție către lungmetrajul de ficțiune îl face abia în 1946, cu *Pădurea îndrăgostiților*, deschis de un insert care proclamă, cu mândrie: „Realizat în țară cu personal artistic și tehnic românesc"; o bună parte a „personalului" era acoperită de Cornel Dumitrescu, care cosemna, multiplu, scenariul, imaginea, montajul și regia. Pretextul epic, cam frugal și mai ales eclectic, începe ca o comedie lirică de moravuri, se transformă, prin apariția spectrală a basului Nicolae Secăreanu, într-un fel de feerie în genul Victor Eftimiu, conține momente de varieteu, dar și dansuri voluptuoase, chiar și ritualuri africane, apariția unui „cetățean turmentat" e vecină cu un elogiu al florilor și cu sugestii trimițând la *Visul unei nopți de vară*, iar Eugenia Bădulescu, „cu ochii dați cu rimel și cu grăsime, ca niște sandviciuri cu icre negre" (conform revistei *Pițigoiul*), își exhibă desuuri voluptuoase. Această șovăială stilistică ar putea fi explicată prin fricțiunile dintre realizator și producător, care, dorind cât mai multe atracții, ar fi alterat pe parcurs forma inițială a scenariului (conform autorilor lucrării *Producția cinematografică din România. Cinematograful sonor: 1930-1948*). Atrage atenția însă predispoziția filosofică a dialogurilor semnate Ion Constantin Mihăilescu. Nu numai protagonista trăiește sentimentul că ar călca „în fiecare zi pe aceleași urme" (parafrază evidentă la Heraclit), dar până și moș Zambilă, grădinar de formație, emite aforisme de tipul: „Trandafirii sunt ca dragostea: când nu te-aștepți te înțeapă. Și totuși, fără dragoste te târâi fără rost!". Ca operator, Dumitrescu a dorit să surprindă exterioare cât mai pitorești de la Mogoșoaia la Grădina Botanică, amplu comentate simfonic de Ion Dumitrescu la debutul în muzica de film. Pentru strălucirea orchestrației și plasticitatea formelor muzicale, compozitorul avea să fie frecvent solicitat, ulterior, pe ecranul românesc. De altfel, perfecta calitate a înregistrării sunetului, în ciuda sărăciei mijloacelor tehnice, rămâne de admirat. După această încercare nu prea reușită, cineastul se va resemna să răspundă unor comenzi sociale ca, de pildă, *Canalul Dunăre – Marea Neagră* în 1950 sau *Sport și prietenie la Poiana Stalin* în 1951, ieșind, apoi, odată cu temele politice pe care le abordase, din peisajul cinematografic.

E

ELEK, Judith (n. 10.11.1937, Budapesta). A scris și regizat 16 filme din 1962 până în 2006. În 2012 a participat la TIFF cu *Visszatérés*, dramă a cărei protagonistă este o femeie care a supraviețuit Holocaustului și se întoarce în locurile natale din Transilvania, decenii mai târziu. După ce a găsit adăpost în Irlanda, Kathleen călătorește, pentru prima oară, în România lui Ceaușescu, descoperind o lume pe care n-o poate recunoaște. Mizeriile cotidiene ale „Epocii de Aur" sunt punctate incoerent, convențional și afectat.

ELLIOTT, David James. Este actor și realizator de film. În coautoraj cu Tomm Coker a turnat în 2005, în România, horror-ul *Catacombs* (*Atingerea diavolului*) cu Shannyn Sossamon, Emil Hoștină, Mihai Stănescu, Cabral Ibacka, Radu Vâlcu, Marinela Chelaru și Cătălin Rotaru. Deși nu s-a bucurat de succesul pe care-l merita, a fost un ingenios horror punând în scenă moartea ca un spectacol de operă. Filmul începe și se termină inteligent, într-un dialog viu și substanțial, cu motivarea fricii devenită mijloc de a aprecia viața. Din păcate, partea propriu-zisă de groază este construită din clișee, iar dialogul, care până atunci strălucise, e înlocuit cu stridența unor țipete sau grohăieli de monstru. Sossamon, o interpretă necunoscută, plină de charismă, drege pe cât se mai poate lucrurile. În schimb, filmul plasează pe plan secund o galerie de numeroși tineri actori și tehnicieni români.

ENACHE, Andrei. Este producător, actor și a fost asistent de regie la *The Wild Dogs* (2002). În 2003 debutează în lungmetraje cu *Tancul* (2003), inspirat de un roman al lui Horia Pătrașcu, care îl impune atenției prin arta detaliului și prin parabola în cheia umorului absurd. Pe la mijlocul filmului – și așa neobișnuit de scurt (67 de minute) –, autorul pierde însă controlul construcției, delectându-ne cu exotismul unei șatre țigănești surprinsă într-un dans care amintește de ritualurile africane ale episoadelor cu Tarzan.

F

FEKETE, Mihály (n. 31.12.1884, Ciongrad, Ungaria – d. 16.04.1960, Cluj-Napoca). A absolvit Conservatorul la Budapesta, a fost actor în trupe maghiare clujene între 1920 și 1940 și colaborator al lui Jenõ Janovics. În 1918 realiza filmul *A Métely* (*Contagiunea/În pragul decăderii*) despre pericolul bolilor venerice. O maladie netratată la timp a „stâlpului" unei case înstărite aduce grave prejudicii familiei. Turnat la Cluj-Napoca, după o piesă moralizatoare de Eugène Brieux, cu interioare filmate chiar în clinica dermatologică a Universității, filmul anticipează direcția faimoasei producții *Din grozăviile lumii* (vezi Világrem), realizată, doi ani mai târziu, tot la Cluj-Napoca, cu colaborarea profesorului Constantin Levaditi.

FLECK, Iacob şi Carl Rudolf FRIESE. Cei doi adaptează, în 1914, o *Dramă în 3 acte și prolog din viața poporului român*, după o piesă de Ludwig Ganghofer și Marco Brociner. Se pare că această imposibilă poveste de amor între un chipeș fiu de boier și o fermecătoare țigancă mai avusese o versiune anterioară, produsă în studiourile germane, „cel mai târziu prin 1912", conform *Der deutsche Stummfilme*, 1903-1912. Vor urma încă două recidive, în 1925 (*Sklaven der Liebe*) și într-o versiune din 1930 (*Nunta țigăncii din Văleni*), în regia lui Carl Boese și Jean Mihail.

G

GABREA, Radu (n. 20.06.1937, București). Absolvă în 1960 Institutul de Construcții, pentru a-și corecta apoi vocația spre IATC (1968). Debutează în lungmetraje de ficțiune *cu Prea mic pentru un război atât de mare* (1969), film despre un copil de trupă calchiat după *Ivanovo Detstvo* de Andrei Tarkovski, laureat cu șapte ani înainte la Veneția. Pornind de la cazul unui copil de trupă real, folosit ca agent de informații pe frontul de vest, Gabrea transformă totul într-un exercițiu epigonic de invenție barocă în detrimentul veridicului, prin combinații sterile. Căutările în insolit rămân fără acoperire psihologică, oroarea e mereu abstractizată, pur vizuală, atestând doar simțul plastic al autorului. Filmul a primit (*ex aequo*) un premiu al juriului pentru tineret la Locarno. După un documentar de montaj insipid, intitulat *Amintiri bucureștene*, în 1974 cineastul ecranizează, sub titlul *Dincolo de nisipuri*, romanul lui Fănuș Neagu *Îngerul a strigat*. Pentru Mira și Antonín Liehm, autorii americani ai monografiei *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, *Nisipurile* lui Gabrea reprezintă „filmul românesc cel mai impresionant al anilor '70". Pentru autorul lucrării de față, el e departe de ceea ce promite, constituie doar o construcție exotică de amintiri de cinematecă în diferite maniere plastice brodate pe temele superbului roman al lui Fănuș Neagu. Bobotează e tratată de autorul imaginii, Dinu Tănase, în frescă bruegeliană; călărașii care dau târcoale grupului vin din *Sărmanii flăcăi* de Miklós Jancsó, o năvală a acareturilor amintește de *Cimarron*, boierii care se dau drept pomanagii vin, în cortegiu bergmanian, ca în *A șaptea pecete*. Un comentariu sentențios parazitează *story*-ul: „Mergeau la Dobrogea să scape de sărăcie, dar nu era decât începutul unor dureri și mai mari" sau „Degeaba căuta Ion adevărul într-o lume de minciună și întuneric". Un lucru semnificativ azi, care explică marginalizarea subtilă a filmului, e redarea instaurării ordinii revoluționare de către răufăcători brutali care, zice un personaj, „mânjesc începutul erei noi".

Nesatisfăcut de efectul public al filmului său, Radu Gabrea alege, în 1979, emigrația în RFG, unde va realiza alte trei filme. *Früchte dich nicht, Jakob!* (1982) este o adaptare liberă după *O făclie de Paște* de Caragiale. „Cel mai frumos film prezentat la Berlinală", nota în *Le Monde* Louis Marcorelle. Dar când raportezi ecranizarea la spiritul operei caragialiene, nu te declari defel entuziasmat de calofilia care copleșește aprofundarea psihologiilor, ca și de ilustrativismul frigid. *Ein Man wie Eva*, următorul său film din 1984, are privilegiul unei colaborări excepționale a Evei Mattes, care întruchipează un regizor bisexuat cu înclinații dominatoare, performanță de actorie în travesti uluitoare, distinsă cu Premiul pentru interpretare feminină al Academiei Europene de Film. Dar, după decesul încă proaspăt în memorie al lui Fassbinder, Gabrea pretinde că i-ar evoca controversata personalitate într-un tipic film perisabil, de modă. Experiența travestirii însăși nu era inedită noului cinema german, fusese împrumutată din *Ludwig* (1972) de Hans-Jürgen Syberberg, care o distribuise ca Wagner pe Anette Trier. După un film pentru copii, realizat în producție americană, *The Secret of the Ice Cave*, mai face unul în Germania: *Im Zeichen der Liebe* (1994), despre care n-avem nici ecou, nici informații. Reîntors în România, Radu Gabrea mai pune la cale, în 1993, o coproducție, probabil cel mai coerent film al său, *Rosenemil* (*O tragică iubire*). Inspirat de cartea lui Georg Hermann, dar oscilând între Brecht și Dumas-fiul, românul Gabrea reface *Traviata* în atmosfera Berlinului din 1903, în spațiul dintre Unter den Linden și... Cercul Militar din București, cu ajutorul scenografului Florin Gabrea (Premiul UCIN) și al operatorului Dinu Tănase (Premiul UCIN). Un regizor format la Buftea descrie o iubire boemă într-un mediu care-și epuizează revoltele prin berării și sentimentele în melodramatice alcovuri, dragoste dăruită și cumpărată cu gelozii și răzbunări tip „La belle époque". *Noro*, propus în 2002, despre complexele unui copil handicapat locomotor, e un eșec usturător. Gabrea a fost mereu un excesiv. Ca regizor, nu l-a preocupat niciodată rigoarea de ansamblu a *story*-ului, el a marșat mereu pe secvența în sine, pe eseistică și pe stilizare enormă. Ceea ce se verifică încă o dată cu *Noro*. Nu zona copilăriei îl interesează, ci cazul extrem al unui copil „prea mic pentru o nefericire atât de mare". El nu vrea să-i dezvăluie spectatorului o realitate ascunsă, ci doar să-l impresioneze, să-i rupă inima. În cazul de față, publicul rămâne, mai curând, indiferent,

atât este de arbitrar și nemotivat tot ceea ce se petrece. Pe actori îi împinge spre melodramă, deși, în mod surprinzător, Victoria Cociaș îi rezistă într-o compoziție impresionantă. Cât despre micul erou, el este un băiețaș inteligent care promite, ceea ce se constată în secvențele de interviu, când interpretul vorbește despre sine fără a recurge la dialogul de handicapați impus de cineast personajelor, vezi replica: „Îl doare-n c… pe Dumnezeu de noi!". Autor al maximei era scenaristul Răsvan Popescu. *Cocoșul decapitat*, din 2006, mi-a părut o producție expozitivă, maniheistă și pauperă în idei vizuale, desuetă și academică, inspirată de scriitorul român de limbă germană Eginald Schlattner, la care Gabrea va mai reveni, iar în *Călătoria lui Gruber* (2009) evocă episodul „trenurilor morții" din 1941, unde autorul a folosit ingenios mărturia lui Curzio Malaparte. Deși are privilegiul unui dialog scris de Răzvan Rădulescu, în stare să-i însuflețească dramaturgia, filmul e construit teatral, din câteva hălci sau tablouri, pline de vorbărie, încât par extrase dintr-un scenariu radiofonic. Continuând, în 2010, cu *Mănușile Roșii*, realizatorul stilizează un adevărat recital de torturi. Într-un film în care performanțele actoricești se impun (Andi Vasluianu, Dan Aștilean și mai cu seamă Marcel Iureș), tocmai Alexandru Mihăescu, protagonistul, nu convinge din cauza precarității partiturii sale. E un naiv de la început până la sfârșit, toate experiențele la care e supus sunt vane, nu-l îmbogățesc, și protestează mereu în culmea mirării, clamând „E o minciună!", deși a trecut deja prin malaxorul universului concentrațional și „șocurilor cathartice". În 2012 își deschide filmografia unui alt film politic, *Trei zile până la Crăciun (Ultimele zile din viața Elenei și a lui Nicolae Ceaușescu)*, docudramă istorică în trei părți, bazată pe mărturii, reconstituiri și imagini de arhivă ale ultimelor zile trăite de soții Ceaușescu. „Reconstituirile", avându-i ca interpreți pe Constantin Cojocaru (N.C.) și Victoria Cociaș (E.C.), sunt partea cea mai discutabilă și mai vulnerabilă a evocării și fac din filmul dorit istoric un reportaj oarecare, monoton de urmărit, înainte de toate fiindcă nu aduce nimic nou. Fragmentele de arhivă sunt bine alese, dar contrastează cu lipsa de credibilitate a cadrelor ficționale, adâncind impresia de hibrid. Mențiune specială la Zilele filmului românesc de la TIFF, deși de reținut, măcar pentru maestrul grimeur, ar fi fost compoziția Victoriei Cociaș.

GARAS, Márton (n. 18.05.1881 – d. 26.06.1930). Este autorul, în 1916, al unui film pastoral despre viața unei fete candide de la țară, care e ademenită, înșelată și abandonată de un conte. Plasat în vatra satului transilvan românesc, *Havasi Magdolna* (*Magda cea de la munte*), turnat în vara lui 1915, în comuna Măgura, la Cheile Turzii și pe străzile Clujului, a avut succes, fiind larg distribuit în Austria, Germania, Elveția și în țările scandinave. Dar e semnificativ faptul că, nici măcar într-un subiect pe care și l-au dorit românesc, despre o româncă, realizatorul Garas și producătorul Janovics n-au simțit nevoia să promoveze măcar un interpret român în echipa sută la sută maghiară, cu atât mai mult cu cât epoca mută a cinematografiei nu pretindea omogenitate lingvistică. Alte filme ale aceluiași realizator: *Tetemrehívás* (*Mărturia sângelui* – 1915); *A börzekirály* (*Regele bursei* – 1915); *Éjféli találkozás* (*Întâlnire nocturnă* – 1915); *Jó éjt, Muki!* (*Noapte bună, Muki!* – 1916).

GATLIF, Tony (Michel Dahmani) (n. 10.09.1948, Alger). Imigrează împreună cu familia în 1960 la Paris, unde duce o viață haotică, prin săli de cinema, nimerind în cele din urmă la cinematograful viu al școlii de corecție. În 1966 are inspirația să-i bată la ușă lui Michel Simon, care-l înarmează cu o recomandare adresată unui agent artistic. Datorită acestuia, e orientat spre un curs de teatru, începându-și cariera întâi ca actor de scenă, apoi strecurându-se pe platouri de filmare. Nu întârzie să dobândească, în 1975, galoane de regizor, cu filmul *La tête en ruines*, urmat în 1978 de *La Terre au ventre*, despre războiul din Algeria, ambele de sursă autobiografică. Cu documentarul *Canta Gitano*, scurtmetraj din 1981 despre soarta țiganilor în lagărele de concentrare naziste, descoperă filonul care-i va traversa întreg destinul de cineast: viața și cultura șătrarilor. Această temă bogată răsună tot mai viu în filme ca *Les princes* (1982), *Latcho Drom* (Premiul pentru regie la Cannes, 1992), turnat în România, și *Mondo* (1996), până când obține, cu *Gadjo dilo*, în 1997, notorietatea. Filmul e atipic, străbătut de fiori emoționali, cu explozii de tandrețe și valuri de violență care slujesc – „cu un ochi în lacrimi, cu celălalt râzând" – dreptul inalienabil la diferență. Pentru noi e însă mai interesant, pentru că se petrece la București, iar în cadrul lui își fac debutul cinematografic personaje ca Rona Hartner și Adrian Copilu' Minune. În *Swing* (2002), un băietaș în vacanță la bunica se implică în

viața unei șatre din dorința de a afla secretele chitarei de la un virtuos lăutar. Eforturile obișnuite ale lui Gatlif pentru a surprinde, într-un fel de „cinema direct", viața și obiceiurile romilor devin fundal nu atât pentru lirismul poveștii de iubire, cât pentru recitalul strălucitului muzician Schmitt. Deși, în *Exiles*, film pentru care cineastul va fi premiat la Cannes în 2004, Gatlif urmărește periplul unui cuplu algerian din Parisul în care se simte înstrăinat până în țara natală, autorul se reîntoarce cu *Transylvania*, în 2006, la subiectul său privilegiat, țiganii români. Din păcate, slăbiciunile metodei sale de a privi lumea gotic sunt mai vizibile decât oricând. El filmează din nou în Transilvania tot felul de curiozități exotice, vechi instrumente muzicale țărănești, sate pustii cumpărate de companii străine fiindcă pe acolo s-ar găsi aur, nu uită nici de urșii vilegiaturiști care cotrobăie prin pubele, inventează ceremonii suprarealiste precreștine, cumpără și vinde tot ce i se pare mai spectaculos într-o „țară de superstiții și ritualuri păgâne" și, sub conducerea sa, Asia Argento e zurlie rău, naște prin bălării, cântă *Il comunismo va triomfera* și se bate ca un băiețoi. Filmul său cel mai recent naște temerea că filonul vieții romilor, atât de fertil în definirea cineastului, e epuizat. Viitorul o poate dovedi sau infirma.

GEORGESCU, Jean (n. 25.02.1904, București – d. 8.04.1994, București). Absolvent al Conservatorului de Artă Dramatică din București, e întâi actor de teatru, apoi, în 1924, debutează și în regie, cu scurtmetrajul *Milionar pentru o zi*, „comedie de salon… după o nuvelă franțuzească", despre un tânăr becher care n-ar renunța la burlăcie nici pentru un milion. Apare apoi ca interpret în mici comedii ca *Năbădăile Cleopatrei* (1925) de Ion Șahighian sau în lungmetrajul *Maiorul Mura*, regizat de Ion Timuș, cu un scenariu realizat de însuși protagonistul, după libretul unei populare operete localizate de Paul Gusti. Sătul de aventurile riscante în cinematografia dâmbovițeană, încearcă o evadare în spațiul cinematografului francez. Din 1929 face figurație, realizează reclame cinematografice, joacă și în versiuni românești ale unor filme Paramount. A dus-o greu, la început, „ca într-o țară care nu-i a ta, vorbind oricât de bine o limbă care nu-i a ta, cu oameni care nu te cunosc sau nu prea te cunosc…". Scrie pentru Christian-Jacque scenariul lungmetrajului *Ça colle*, interpretat de Fernandel. Pe baza acestei cărți de vizită, în 1936 i se încredințează realizarea originalei comedii *L'Heureuse aventure* (*Fericita aventură*), istorie a unei

robinsonade trăite de șase naufragiați pe o insulă pustie, cu varii stări sociale și psihologice. În pofida convențiilor de operetă, izbutea să facă din film nu numai vodevil de divertisment, ci și comedie de moravuri, punctată de un ecologism „avant la lettre" și de un umor jovial și vizual plin de fantezie. Deși debutantul român n-a dispus de o distribuție răsunătoare, personajele se fixează în memoria afectivă a spectatorului și fantezia comică a autorului strălucește în momente ca secvența unei nunți oficiate chiar de mire.

Izbucnirea conflagrației mondiale îl readuce forțat în țară, într-un hotel ieftin, din care premeditează viitoare lovituri cinematografice. Lucra, în plin război, nu la un film de propagandă, ci la o adaptare caragialescă, *O noapte furtunoasă*. „M-am documentat, am studiat nu numai textul, ci și drumul lui Jupân Dumitrache în Dealul Spirii, am întârziat multe zile asupra documentelor de la Biblioteca Academiei. Ca să aud apoi că Nelu Cantacuzino scrisese și el un scenariu după aceeași piesă!" „Nelu" era directorul Oficiului Național al Cinematografiei, Ion Cantacuzino. „M-a găsit la Café de Paris. «Am scris și eu un scenariu, dar al dumitale e mai bun!» A fost foarte cavaler. M-a încuiat!" Când demnitarul l-a întrebat dacă n-ar face filmul, nu i-a venit să creadă. „Îți aduc tot ce vrei!", l-a asigurat. Și a ieșit capodopera! După mai bine de jumătate de secol, *O noapte furtunoasă* (1942) pare azi o apariție miraculoasă într-un ev crâncen de război și dictatură militară, miracol ce își poate găsi explicație numai în entuziasmul realizatorului și curajul producătorului. Din pricina atacurilor aeriene și a măsurilor draconice de camuflaj, se lucra pe un platou instalat în subsolul ONC, fragmentându-se ridicarea decorurilor prin porțiuni infime și filmări succesive. Cu toate acestea, acțiunea rămâne fluidă. În exterior a fost filmată o singură secvență principală, cea a maidanului pe care-l traversează Venturiano, visând la „angelul radios", dar escortat de „băiatul de procopseală" al jupânului. Interesant e că până și acest adaos își găsește sursa inspirației într-un text caragialesc dispărut din versiunea reprezentată a piesei, un prim tablou publicat în 1889 în *Convorbiri literare*, la care dramaturgul avea să renunțe. „Scena înfățișează o răspântie din Dealul Spirii… La dreapta, un loc viran, în fundul căruia se vede magazia cea mare de chiristegerie: blăni, grinzi, scânduri, lațe, araci și toate articolele atingătoare de această ramură a comerțului național…; în planul din urmă casa cu 2 etaje în meremetiseală a lui Jupân Dumitrache…" Totul a fost transpus

în film! Semnificativ e și că, în contextul unui dur regim de dictatură militară, realizatorul dovedea nu numai curajul să păstreze, dar să și dezvolte atacul împotriva vieții cazone coborâte, din podul cazărmii, în plină stradă, în grăitoare și deloc comice imagini. Este surprinzătoare îmbinarea armonioasă de sarcasm și tandrețe, de nostalgie și umor, amalgam de subtilă rezonanță în partitura lui Paul Constantinescu, care aduce rafinate ecouri de mahala. Radu Beligan, irezistibilul interpret al lui Venturiano, mărturisea la multe decenii după premieră: „Urmăresc și azi cu plăcere umbra și ecoul colegilor mei iluștri – și îmi spun că secretul rezistenței în timp a acestei pelicule este faptul că am avut încredere în genialul scenarist Caragiale și i-am slujit cu credință litera și spiritul, fără să vrem cu orice preț să fim mai deștepți decât el".

În 1946, Georgescu revenea pe ecrane cu *Visul unei nopți de iarnă*, ecranizare după comedia lui Tudor Mușatescu, cu același excelent Beligan și un savuros Fotino. Critica vremii elogiază coeziunea acțiunii și inteligența decupajului, spre deosebire de Virgil Stoenescu, care, în *Cortina*, tranșa: „Filmul are totuși și o calitate: e scurt!". Dar raportat la nivelul de profesionalism al cinematografiei epocii, filmul mai avea și alte calități. După o coregie cu Victor Iliu pentru filmul „de agitație și propagandă" *În sat la noi*, Jean Georgescu se întorcea la Caragiale, ecranizând trei „momente" ale scriitorului: *Vizita*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul român* (1952), în dimensiunea scurtmetrajului. După această demonstrație de virtuozitate în mânuirea specificului cinematografic, revenea angajându-se, fără ostentație, în primul film cu adevărat disident al cinematografiei românești, *Directorul nostru* (1955), pe un scenariu semnat prudent Gh. Dorin (numele șoferului său) de către Eduard Mezincescu, nimeni altul decât adjunctul ministrului Culturii, care preferase „s-o dea anonimă". Sub pretextul unei intrigi benigne, el reflecta alienarea malignă a veteranilor care-și puseseră idealurile la naftalină și recurgeau la cochilia goală a vechilor lozinci doar cât să se mențină la putere. Un tandem memorabil făceau Giugaru, cu răscoliri greoaie de conștiință, și Birlic, înghițit de uriașul fotoliu directorial, apocaliptică imagine a autorității, încercând să-și înțeleagă rolul și locul pe lume.

După această îndrăzneață disidență, vor trebui să mai treacă 11 ani până ce veteranul cinematografiei românești să fie readus în jilțul său regizoral de la studiourile de la Buftea cu *Mofturi 1900* (1964), lectură cinematografică a unor proze scurte de Caragiale,

una dintre acele rare comedii care iradiază bucurie în jur. Schițele reproduc lumea policromă a „miticilor" și „mofturilor" lor, într-o viziune jovială, fidelă spiritului caragialesc, balet de măști pitorești și grotești reunite într-un cocteil umoristic, cu un casting sărbătoresc, o întreagă generație de actori în cheie universală, de la garnitura Naționalului până la popularul Teatru de Estradă. Dar scenografii Filip Dumitriu și Nicolae Teodoru se întrec în a evoca iscusit parfumul epocii, ajutați de tactul și flerul lor de creatori de costume, astfel încât înscriu pe retină până și apariții de câteva secunde. Într-un fel, realizatorul continua opera de valorificare a „momentelor" începută cu scurtmetrajele *Vizita*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul român*, desăvârșindu-și astfel suita caragialească. Ultimul titlu al filmografiei maestrului datează din 1968, *Pantoful Cenușăresei*, prea cunoscutul basm fiind transformat în veselă aventură modernă a unei casierițe de teatru amorezate. Debutând la peste 60 de ani în formula comediei muzicale, Jean Georgescu, care visa și la un musical după *Scrisoarea pierdută*, se mulțumea să readucă expresivitatea cinematografică într-un gen caracterizat pe atunci, la noi, mai mult prin sărăcie de idei și schematism.

Avea să mai trăiască încă aproape trei decenii, dar marginalizat, înconjurat de respect, dar lipsit de comenzile care-i dădeau gust vieții. Măsura Calea Victoriei, în lung și în lat, cu privirea sus, călcătura înaltă, pasul mărunt, ghetre, mănuși și gambetă, o adevărată figură anacronică a „Epocii de Aur", sfidând lumea care-l înmormântase înainte de vreme…

GEORGESCU, Lucian. Producător, regizor, scenarist, a avut un debut controversat în 2011, cu *Tatăl fantomă*. Filmul începe promițător, cu un conflict credibil, personaje cu relief, mister sugerat de vorbe în doi peri și mutenia rezervat-romantică a lui Iureș. Dar la cotitură pândește deșarta vanitate a debutantului, care se vrea neapărat Fellini și introduce, hodoronc-tronc, o piscină în care foiesc grăsane, așa cum a văzut necoptul autor în *Satyricon*. Nici n-am ieșit bine din baia turcească și ne pomenim, în plin thriller, cu niște ucraineni misterioși care fac legea în Bucovina și cu primarul ticălos căruia americanul justițiar îi dă o lecție usturătoare. Tot ce se construise, cu surprinzător echilibru, anterior derapează în inadvertență, iar autorul, incapabil să iasă din ezitări, de parcă n-ar fi pus el premisele promițătoare ale filmului, lasă ansamblul actoricesc de capul lui, să „cânte" și fără dirijor.

GEORGESCU, Ovidiu. Asistent al lui Ion Popescu-Gopo, actor în *Șantaj* (1981) și *Secretul lui Nemesis* (1985), încearcă în 2003 un debut regizoral cu lungmetrajul *3 păzește*, dramă stufoasă despre o fată din Republica Moldova, căreia îi e vândut pruncul abia născut într-o maternitate bucureșteană. Ceea ce brodează e plauzibil, fără a fi, din punct de vedere epic, coerent. Intriga nu e potențată, dezvoltarea ei imagistică se împleticește în violență și oroare, iar dialogurile suferă de monotonia invectivelor suburbane care abundă în filmele teribiliste ale tinerilor. Demn de remarcat este însă că producția, realizată exclusiv pe imagine digitală, a fost elaborată independent, fără absolut nici o subvenție de la stat sau sponsori, iar actorii, unii chiar vedete, și-au dat benevol concursul într-o adevărată „haiduceală", cum cu mândrie și-a definit metoda realizatorul. Manifestul *Concesia*, emis la pachet cu filmul, este vizibil inspirat din precedentul Dogmei (sunet în priză directă, filmări în anumite locuri etc.), dar are și prevederi originale oportune („Nu uita: filmul se adresează publicului."; „Nu suportul contează, ci povestea."). Totuși, când afirmă rituos că „nu contează racordul", el predică incoerența, uitând de exigențele publicului.

GHEORGHIŢĂ, Corneliu (n. 1958, Bacău). Regizor, producător, scenarist și actor, Cornel Gheorghiță este, de 20 de ani, profesor la ESAV și predă la Toulouse arta cinematografică. Printre filmele semnate de el până acum se numără documentarele *Fanfaron Fanfaron*, *Mascarade* și scurtmetrajele *Epava*, *Ziua începe noaptea*, *Luna Pork* și *Say Joe*. În 2010 a debutat cu *Europolis*, despre o femeie din Deltă și fiul ei, convocați în Franța pentru succesiunea unui membru uitat al familiei. Bizarerie de puternic dezacord interior, filmul e de o corectitudine tehnică ireproșabilă. Adriana Trandafir, protagonistă excelent condusă, înscrie lapidar un portret convingător și incitant, pe marginea căruia s-ar fi putut construi o dramă autentică, dar totul rămâne în coada de pește a unei intenții nefinalizate. Povestea e de un simbolism desuet și repugnant, iar desfășurarea ei e tot mai anostă și incoerentă. „Pentru mine, realismul e doar un pretext și nu găsesc că e necesar ca tot ce se întâmplă în film să aibă o explicație", mărturisea autorul, încercând să justifice, printr-un alibi stilistic, starea precară a exercițiului de stil. Dacă e de recuperat ceva din această întreprindere

româno-franceză, este coloana sonoră „minimalistă", dar eficace a filmului. În orice caz, nu autorul!

GIORDANA, Marco Tullio (n. 1.10.1950, Milano). Profund marcat de evenimentele politice din Italia anilor '70, abandonează studii solide de filosofie de dragul artei cinematografice. În 1979 debutează cu lungmetrajul ficțional *Maledetti vi amerò*. După o lungă serie de drame ale „anilor de plumb", filmează, în 2005, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*. Povestea e simplă: într-o noapte, în timpul unei croaziere în Mediterana, fiul unui bogat antreprenor italian cade în apă. El e salvat de un tânăr român aflat la bordul unei șalupe înțesate cu emigranți clandestini, protector de care băiețașul refuză să se mai despartă. În adaptarea unui roman de Maria Pace Ottieri se ascund, de fapt, ca într-o păpușă rusească, șase filme de calități diferite. Primul, despre lupta românului cu valurile pentru supraviețuire, e de-a dreptul fascinant, demonstrând calitatea cineastului. Dar cele care încă mai urmează, odiseea lagărului de emigranți, lupta pentru a le smulge părinților adopția salvatorului și a surorii sale mai mici, fuga acestora, după ce și-au devalizat gazdele, ca în *Mizerabilii*, descinderea într-o „curte a miracolelor" milaneză, ca pretext pentru a denunța condițiile de subumanitate în care trăiesc emigranții, coboară filmul la nivelul unei expuneri didactice. Glisarea permanentă dintr-o situație în alta lasă impresia unei improvizații fără capacitatea autenticității și esențializării. Rămâne de văzut dacă Vlad Alexandru Toma, tânărul actor român, expresiv și fotogenic, își va continua cariera în cinematograful european.

GIURGIU, Tudor (n. 1972, Cluj-Napoca). Absolvă ATF, începe cu filme TV, fiind, la un moment dat, și director general la TVR. Este inițiator și director onorific al TIFF. În 2002 debutează cu scurtmetrajul *Popcorn Story*, selecționat la Berlinală. În 2006 debutează în lungmetraje cu *Legături bolnăvicioase*. Preluând trama unui roman de Cecilia Ștefănescu, tânărul regizor deschide un front tematic nou în cinematografia românească, cel al homosexualității. Datele sunt cu atât mai ambigue cu cât e sugerată, inutil după părerea noastră, și o umbră de incest. Dar întreg acest teren accidentat al homosexualității, pe care cineaștii noștri preferaseră, până atunci, să-l ignore (dacă facem abstracție de secvența neanderthaliană a unui viol-tortură din *Cel mai iubit dintre*

pământeni), e investigat de debutantul Giurgiu cu o sensibilitate și o poezie vrednice de stimă.

Realizatorul nu face un spectacol din sexualitate, ca atâția alții, ci operează cu sugestia, așa cum se și cuvine să facă arta autentică. Filmul său este unul de arome și subtile complicități sentimentale: Alex, cea cuminte și visătoare, „miroase a somn", Kiki emană parfumuri rafinate, Tanti Lucrezia, a bucătărie tradițională, iar Sandu, a... „neam prost"! Filmul e complex, chiar dacă nu pe deplin elaborat, mai cu seamă în final, unde e introdusă o explicație pe cât de lungă, pe atât de rudimentară. *Legături bolnăvicioase* (Premiul pentru imagine la Montréal; Premiul pentru debut al UCIN) anunța o posibilă nouă personalitate, matură și originală, în valul tânărului cinema românesc. *Despre oameni și melci*, din 2012, o confirmă! Intriga avea ca fundal vizita la București a lui Michael Jackson, într-o perioadă de pașnică așezare a capitalismului neaoș, pe când reforma șovăia la începuturi, dar totul încă mai părea perfectibil și realizabil. Fabrica ARO, unul dintre marile branduri ale industriei automobilistice românești, ajunsă în pragul falimentului, e licitată de o companie străină care nu-i dorește decât fierul vechi. Liderul sindical are ideea ca muncitorii să-și răscumpere uzina din banii aduși de conectarea personalului masculin la o bancă de spermă.

Remarcabilă structura scenariului lui Ionuț Teianu, care impune dublarea filonului comic cu unul dramatic, tema solidarității muncitorești consună cu romanța lirică, satira la adresa corupției întâlnește, fără disonanțe, filmul muzical, și absurdul creșcătoriei de melci e opus cinismului parveniților locali. Acestei construcții complexe, Giurgiu îi impune un echilibru și o eleganță care-i fusese caracteristică și în primul său lungmetraj. Gastropodele care trimit la *Senatorul melcilor*, ca și prezența lui Dorel Vișan ar fi putut fi, ce-i drept, ocolite, dar tot atât de adevărat este și faptul că, folosindu-le, Giurgiu a făcut din dezgustătorul divertisment al lui Mircea Daneliuc un film fermecător al bucuriei de a trăi. Cel mai frumos comentariu a fost rostit la TIFF de Geraldine Chaplin: „Acolo, pe ecran, era tragedie, și eu râdeam tot timpul ca proasta! De asta mi-a plăcut filmul enorm...". Să reamintim doar că ultimul lucru care i se poate contesta Geraldinei e competența în genul comediei.

Următorul proiect anunțat de Giurgiu e filmul *Cristian*.

GOSTIN, Ion (n. 17.06.1952, Hagieni, Ialomița). După absolvirea IATC în 1978 lucrează la studioul de film al TVR. În 1991 realizează lungmetrajul *Înnebunesc și-mi pare rău*, dramă despre o muncitoare de fabrică ce se zbate neputincioasă în existența-i sordidă. Filmul este al unei lumi lipsite de soluții, rătăcind în căutarea adevărului, și a unui tineret înșelat în speranțele sale, pentru că vechile legi și servituți s-au perpetuat și după 1989. La debutul său, cineastul propune un material de viață caleidoscopic neprelucrat și un colaj cultural-literar alcătuit din texte jurnalistice de tip: „Avem nevoie de sprijinul Europei, dar și Europa trebuie să aibă nevoie de noi..." sau „Suntem o țară mică. Adevărul nu poate fi ascuns!". În marea trăncăneală mai apar și dialoguri „de culoare", gen „Dă și tu o țigară!". Se recită poezii de Florin Iaru (din care a fost extras și titlul filmului) sau se tace cinci minute în jurul unei mese, cu zgomot de ambianță. De fapt, dramaturgia inspirată de Al. Papilian și Fănuș Neagu (ce-ar putea fi mai antinomic?!) e o ofertă de conformism antedecembrist dreasă cu nonconformism de actualitate (Piața Universității). Printre siluetele hieratice care vorbesc stins și afectat, e împins în căruț un erou al lui decembrie '89, un rezoneur înțelept căruia regretatul Florian Pittiș îi conferă o prestanță neconvingătoare. Invalidul Revoluției va fi convocat, în căruciorul său, abia doi ani mai târziu, în *Pepe și Fifi*, și de Dan Pița, mereu atât de deschis „împrumuturilor".

GRANGIER, Gilles (n. 5.05.1911, Paris – d. 27.04.1996, Suresnes). Începând din 1943, înscrie mari succese de *box-office*, a căror forță este castingul ademenitor. Ceea ce e vizibil și în *Wilhelm Cuceritorul (Cucerirea Angliei)*, din 1981, turnat în coproducție la Buftea, în care folosește numeroși interpreți români în roluri impresionante, precum Emanoil Petruț, Mircea Albulescu, Marga Barbu (cu remarcabile calități de tragediană în rolul unei mame dominatoare), Amza Pellea, Enikõ Szilágyi-Dumitrescu, Marina Procopie, Ovidiu Iuliu Moldovan. Intriga adoptă schema melodramatică a dificultății renunțării la viața personală a monarhului: „Măreția unui rege stă în aceea că nu are suflet decât pentru regat!". Din păcate, evocarea istorică a anilor de la începutul lui 1000 este înțesată de discursuri, după cum isprăvile erotice ale viitorului rege sunt deschise stereotipic prin palme năucitoare administrate obiectului sexual.

GRIGORIU, Cezar (n. 8.05.1929, Brăila – d. 1978, București). Interpret de muzică ușoară într-un trio faimos în epocă, alături de frații săi, actor de film în *Răsună valea* (1949), regizor de teatru și TV, răspunde, în 1963, de partea muzical-coregrafică a comediei *Vacanță la mare*, realizată alături de Andrei Călărașu. Filmul, care începe cu un ambițios și gălăgios număr de jazz simfonic semnat de George Grigoriu (cu nostalgia lui *Sun Valley Serenade*), coboară, apoi, rapid, în bagatelă, cu marșul *Frumoasă-i viața de student!*, pentru a derapa într-o farsă vilegiaturistă trasă la indigo pe fundalul constelației stațiunilor de pe Litoral, abia ivite. De notat, alături de burlescul improvizat al farsei, și câteva rezistente numere muzical-coregrafice aranjate regizoral de Cezar Grigoriu. În 1964, comediograful continuă cu *Dragoste la zero grade*, alături de Geo Saizescu, asortând muzical intriga cu o competiție de schi la Poiană. Dintre numerele muzicale scrise de George Grigoriu și puse în cadru de Cezar, cu vervă, har și fantezie, a rămas în memorie șlagărul *Tu ești fotogenică...* După aceste tentative de colaborare cu alți profesioniști, strategie care mărturisea lipsa de siguranță a regizorului, Cezar Grigoriu trece la a regiza independent întreg musicalul *Împușcături pe portativ* (1967), având ca pretext încurcarea, în cabina de montaj, a rolelor unui film polițist cu altul muzical. Mimând nu prea convingător parodia, părțile muzicale ale producției, semnate de George Grigoriu și Cornel Fugaru, sunt mai reușite decât cele comice, stilul frenetic al lui Nancy Holloway, cap de afiș din import, fiind mai bine pus în valoare.

GRUZSNICZKI, Andrei. A lucrat ca asistent de regie și secund pe lângă Lucian Pintilie și a colaborat la TV înainte de a debuta, în 2009, în lungmetraje cu *Cealaltă Irina*. Cealaltă Irina e soția pe care Aurel, un paznic de mall, începe s-o descopere treptat, când e prea târziu. Cu ceva vreme în urmă plecase să muncească „afară" pentru „un viitor mai bun", care nu-l includea însă și pe Aurel. Acum s-a întors acasă într-un sicriu sigilat. Dar soțul îndoliat le arată tuturor portretul soției sale: „Arată ea a sinucigașă?", tot întreabă retoric. „Era frumoasă, deșteaptă, de ce să se sinucidă?!" Nu! Cadavrul nu poate fi al soției sale. Îi lipsește și o aluniță! Avertizându-ne despre autenticitatea întâmplării, realizatorul conchide că eroul său e un Don Quijote care trăiește într-un vis. În ce ne privește, n-am găsit decât un fapt divers oarecare, expus și el incoerent (Aurel e informat telefonic de decesul soției de două ori și de ambele dăți se arată la fel de dureros surprins, iar dispariția

aluniței de sub brațul cadavrului rămâne fără explicație). De la faptul divers la generalizare artistică era necesar un salt. Cineastul n-a fost în stare să-l execute. Și filmul, care se vrea când poem amoros, când enigmă polițistă, când analiză sociologică, când dezbatere de psihologie familială, derapează, pe orice pistă ar lua-o, în penibil. „Cum se întâmplă cu toate visele, filmul e eliptic", se scuză autorul, conștient de gratuita incoerență a poveștii sale. Dar i-a adus trofeul „Anonimul", iar prin 2010 cineastul mai avea un film pe șantier, *Evadarea*.

GULEA, Stere (n. 2.08.1943, Mihail Kogălniceanu, jud. Constanța). A absolvit studii de teatrologie-filmologie în 1970. După o scurtă perioadă de critică cinematografică e angajat ca redactor la secția de scenarii a studioului București. Debutează în 1975 cu filmul TV *Sub pecetea tainei*, care se impunea prin stil și dimensiune culturală. *Iarba verde de acasă*, din 1977, reprezintă o încercare de regăsire interioară a unui dascăl, reușită doar fragmentar: prologul, cu despărțirea de oraș și de iubită, sau pledoaria în favoarea bătrânului director al școlii. De mai mare ambiție, din păcate însă nu și egală ca reușită, este adaptarea după Jules Verne *Castelul din Carpați*, mai vechi proiect al lui Sergiu Nicolaescu, unde tema fantastică este neconvingător îmbinată cu iluminismul carpatin. „Păcat de tinerețe" al regizorului, ideea e splendid ratată înainte de toate din inapetența lui Gulea la fantastic. Dovadă că imprudentă rămâne și apropierea sa de poetica lui Mihail Sadoveanu în ecranizarea *Ochi de urs* (1982). Elementului fabulos și mitic îi iau locul un exces de ritualuri ezoterice și farmece țigănești. Nici un fior de parfum moldav, numai lentoare pustie cu pretenții de „atmosferă" și „interesante" compoziții în dominantă albă ale operatorului Florin Mihăilescu. Personajele se exprimă în cel mai banal idiom dâmbovițean. Singura care are curajul să pună culoare locală și diversitate în rostire e Sofia Vicoveanca și, de aceea, e și cea mai credibilă. După această serie de eșecuri, Gulea izbutește, neașteptat, o capodoperă, *Morometii*. Povestea prăbușirii în sine a lui Ilie Moromete e privită ca un șir de pânde mute: Moromete pândește cerul, micul Niculae pândește oile, vecinul îl pândește pe Moromete să-i smulgă salcâmul din fundul curții, perceptorul îi pândește chimirul, cârciumarul îi pândește votul, mătușa îi pândește fiii ca să-i ațâțe în împărțeala averii pe care Moromete, la pândă și el, o tot amână. Romanul lui Marin Preda inspiră o peliculă alb-negru pe care Vivi Drăgan Vasile

înscrie un univers claustrat în suferință, ca un desen în cărbune. Remarcabil e că realizatorul și-a elaborat opera într-un dublu portativ: pe de o parte, ceea ce se petrece și se „joacă" direct în fața noastră; pe de alta, o serie de acțiuni esențiale redate printr-un dialog care vine de undeva din afara cadrului. De exemplu, la serbarea școlară, pe expresia perplexă a lui Moromete în fața încununării fiului, pentru care nu era pregătit, se suprapun comentariile unor vecini nevăzuți: „A cui a zis că e?"; „A lu' Ilie, bă!", „Ie-te ce sfios e...". Dar spectatorul nu vede scena, ci doar efectul ei pe chipul părintelui Moromete. În acest mod, momentul dificil servit de un mic interpret nu tocmai expresiv își sporește potențialul emoțional. Cât despre Rebengiuc, el creează un personaj zguduitor în tăcerile sale, deși excesiv de cerebral.

După 1990, cineastul ecranizează, sub titlul *Vulpe vânător*, romanul Hertei Müller *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, o poveste de dragoste între un medic și asistenta lui, interceptată de „Securitate" în Timișoara anului 1989. Romanul nu pare la fel de ofertant pentru Gulea pe cât fusese *Morometii*. Deși poartă pecetea seriozității și laboriosului său stil, deși servit exemplar de imaginea lui Florin Mihăilescu (Premiul UCIN), filmul e deficitar în inspirație. Cât despre *Stare de fapt* (1995), cu care filmografia lui Gulea părea să se încheie, ea n-a fost decât o aliniere la atmosfera euforic-civică a momentului. Filmul era conjunctural, „partinic", în sensul proletcultist al cuvântului, construit maniheist, ca în istoriile cu uteciști de odinioară, din pozitivi și negativi, ingenios gândit, dar neglijent dezvoltat și abundând în inadvertențele unor secvențe conduse cu evidentă lehamite. Dar iată că, după 14 ani de pauză, timp în care a fost și președinte al CNC, cineastul revine cu *Weekend cu mama* (2009). Un prim lucru bizar este că, în 2005, atunci când o comisie a CNC a dat girul proiectului, scenariul beneficia de garanția lui Cristian Mungiu, ca autor. Până să iasă, patru ani mai târziu, în lumina ecranului, semnatarii textului au devenit regizorul în colaborare cu scriitoarea Vera Ion. Scenariul poartă adânc înscrisă în el pecetea întortocherii paternității, ca o înlănțuire de clișee anonime. Începe în climatul filmelor Malvinei Urșianu, cu exilatul reîntors, chinuit de nostalgii și vinovăție, apoi ridică problema adopției, chiar printr-o conferință teoretică debitată la radio, pentru ca, odată cu vizita la țară, să se pretindă dramă de moravuri și, după ce trece rapid peste inconfortul dependenței de droguri, să opteze pentru filmul polițist, toate sub paravanul

confruntării dintre adulții trecuți prin ciur și dârmon și generația tânără „care-i bate la fund", avataruri lipsite de rigoare și motivații. Finețea poeziei *Moromeților* este sacrificată unui limbaj în care trivialitățile zgârie auzul prin monotonie și lipsă de culoare, atât de frecvente, încât un taximetrist din film izbucnește exasperat: „La mine în mașină nu se vorbește urât!". De ce nu și „în filmele mele nu se vorbește urât..."? Linia banală a subiectelor succesive e dezvoltată într-un decupaj monoton privilegiind planuri apropiate ale personajelor, finalul fiind expediat neprofesional în 2-3 cadre de câteva secunde, de parcă autorului însuși i s-ar fi urât cu filmul în care n-a crezut nici un moment. Uluitoare rămâne incapacitatea de „etalonare" a unui cineast, odinioară atât de personal, aderența la declinul precipitat comun vechii generații de regizori.

În 2013, Gulea răspunde așteptărilor printr-o comedie satirică sub titlul provocator *Sunt o babă comunistă*, inspirat de un roman de Dan Lungu. E povestea unui menaj de pensionari „nostalgici", care, în luptă cu sărăcia „decentă", primește vizita mult așteptată a fiicei din Canada și descoperă, îngroziți, cât de strânsă de gât e și aceasta, în conjunctura crizei economice. Când fiica îi mărturisește că ea și soțul ei american sunt pe cale să-și piardă casa ipotecată la bancă, tocmai când au un copil pe drum, femeia nu ezită să-și amaneteze propria locuință pentru ca tinerii să-și mai poată achita, în țara lor, măcar o rată. Stere Gulea e greu de recunoscut aici. Autorul face un efort apreciabil spre un punct de vedere echilibrat, mai puțin conjunctural decât îl practicase în epoca imediat postdecembristă. Cinematograful său, altădată tăios implicat politic, îndeamnă aici la reflecție, personajele sunt umane, au relief, iar interpreții sunt, fără excepție, bine inspirați.

GURĂU, Radu (n. 9.09.1932, Ropcea – Storojineț). Termină IATC în 1958. Are la activ, pe lângă peste o sută de documentare, și un lungmetraj de ficțiune, *Porțile dimineții*, din 1981, imagine stenică, oficial optimistă, din viața pescarilor Jurilovkăi, instantaneu conformist al consolidării unor norme de muncă și comportare în spiritul eticii și echității etc. După Mihnea Columbeanu, „artistul nu vădește suficientă forță creatoare pentru a conferi substanță și expresivitate poveștii, astfel încât aceasta rămâne tributară unui convenționalism steril și staționar, doar parțial salvată de plasticitatea peisajelor filmate și de interpretarea miezoasă a unei distribuții parcă orientată intenționat spre actori de valoare mai puțin folosiți în cinema".

H

HALACU-NICON, Theodor (n. 17.02.1970, Constanța). Are la bază studii de pictură și jurnalistică. A fost regizor secund la producții străine filmate în România, a semnat apoi episoade de serial TV și a debutat în lungmetraje ca regizor, actor și scenarist în comedia *Trei frați de belea*, din 2006, un vehicul pentru grupul comic „Vacanța Mare" într-un context estetic complet diferit de cel al lui *Garcea și oltenii*, cu o poveste originală și cu un regizor care completează și atenuează prin inteligență și vizualitate derapajele în facil ale dialogului, dublând calamburile cu efecte vizuale imprevizibile și eficace. Îmbinând structura basmului nostru popular cu încercările succesive la care e supus feciorul de împărat, realizatorul adaugă câteva parodii reușite de horror, hold-up, comploturi teroriste, înfruntări marțiale și alte genuri la fel de bine prizate de public. Nu la fel de eficace s-a dovedit realizatorul în cel de-al doilea film al său, *Poveste de cartier*, din 2008. Mai curând decât „Romeo și Julieta la Dămăroaia", proiect de la care se laudă că ar fi plecat, idealul său estetic pare *West Side Story*. Pornind de la idee, echipa eșuează în detaliu. Halacu își siropează romanțele cu poezie, aranjează scene tari de sex, învăluie pauperitatea epică a poveștii prin tot felul de exerciții vizuale excentrice, dar nu și expresive, lasă într-o cumplită sărăcie melodică repertoriul muzical alcătuit din cântece, care seamănă leit unul cu celălalt, pe texte clișeistice culese de prin dughenele piețelor Capitalei. Acestora le adaugă tablouri coregrafice debile, face enorma greșeală de a lua drama în serios și pretinde că l-ar ajunge, astfel, din urmă, pe numitul Shakespeare. Dar cum omul e încă tânăr, la 40 de ani viața unui cineast rămâne deschisă celor mai neașteptate performanțe.

HANEKE, Michael (n. 23.03.1942, München). Fiu al unei actrițe catolice și al unui regizor protestant, își petrece copilăria și tinerețea în Austria, unde studiază psihologia și se implică în teatru

și televiziune. Debutează în lungmetraje cu *Der siebente Kontinent* (1988), drama unei familii burgheze aseptizate, care se desprinde, hotărât, de orice viață socială. Filmul deschide o tematică a glaciațiunii lumii moderne, care culminează în *Funny Games* (1997), în care doi tineri torționari și asasini bat la ușa unor vilegiaturiști pentru câteva ouă…

În 2000, odată cu filmul *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (*Cod necunoscut*), Haneke își mută atelierul și temele în Franța, într-un original mozaic al confuziei limbilor, dar și al incapacității de comunicare, imigrației și exilului, pledoarie împotriva xenofobiei, dar și pentru depășirea aparențelor înșelătoare. „Codul" e admirabil jucat de Juliette Binoche și Luminița Gheorghiu (în rolul unei oșence migrate la Paris ca să adune bani pentru nunta fiicei sale). În *Le Temps du loup*, din 2003, urmărește un microcosm social depeizat, mediu propice suspiciunii, care se transformă în agresivitate. Câțiva actori români (Luminița Gheorghiu, enigmatică și retrasă în sine, Costel Cașcaval, în rolul unui misterios polonez, Rona Hartner, mamă dolofană tânguindu-și pruncul) întregesc fericit distribuția, precum și un bocet românesc, de remarcabilă calitate literară, integrat de regizor pentru colorarea atmosferei. În 2005, Haneke izbutește un film care a primit Premiul pentru regie la Cannes, Premiul Academiei Europene de Film pentru cel mai bun actor (Daniel Auteuil) și a fost încununat drept cel mai bun film european al anului: *Caché* (*Ascuns*). Oscilând între politic și fantastic, thriller-ul *Das weiße Band / Le Rouban blanc*, din 2009, reproduce viața la țară de la începutul secolului trecut, ca pe un butoi cu pulbere care avea, curând, să sară în aer. Tradiții aspre, părinți scumpi la zâmbete, familii cu speranțe și obsesii, copii apărându-și, îndârjit, tainele și o poveste luminoasă de iubire, filmul aduce și apariția plină de mister a Mariei-Victoria Drăguș în rolul fiicei pastorului. A urmat, în 2012, *Amour*, despre doi octogenari, muzicieni la pensie care și-au jurat cândva credință. Când viața căminului alunecă în mizerie, fidelul soț îi pune capăt zilelor și se sinucide. Haneke nu-și cruță publicul, îl pune să asiste la un adevărat festival al dizabilităților, asumându-și un stil bazat pe elipse repetate, din etapă în etapă, al prăbușirii în oligofrenie. Cuplul bătrânilor e fascinant, dar Riva, căreia după întâlnirea ei cu Resnais în *Hirosbima* nu i s-a mai oferit nimic pe măsura talentului ei, are strălucirea unei stele.

HASSO, Harry (Karl Hartnagel) (n. 24.07.1904, Frankenthal, Germania – d. 11.07.1984, Helsingborg, Suedia). Director suedez de imagine, care debutează în regia de ficțiune în 1942, cu *La donna del peccato* (*Femeia și păcatul*). Filmul e interesant în măsura în care are în centrul său o tânără româncă și se petrece în București. Măriuca Maniu, de 22 de ani, e căsătorită cu un aventurier care nu-și cruță nici măcar soția când îi sunt în joc „afacerile". Disperată, ea încearcă să-și ia viața aruncându-se de la balconul apartamentului, dar e salvată de inginerul Rodeanu, printr-o coincidență, una dintre victimele soțului ei. Realizat în studiourile italiene, filmul a fost prezentat la noi în 1943. Critica română sublinia satisfacția trăită la vederea Bucureștilor „cu străzile largi și bulevarde ticsite de lume după treburi: afaceri, birouri, și... dragoste". Dar regizorul o aducea, în „bagajul" său, și pe Viveca Lindfors, care avea să turneze mai târziu la Hollywood și era aici la primul ei rol internațional. Pentru ea, românca Măriuca era – cum observa revista *Cinema* – „tipul fetei moderne, cu o coafură naturală, al cărei fizic aduce pe ecran ceva rar întâlnit".

HEIFIȚ, Iosif (n. 17.12.1905, Minsk – d. 1995, Sankt-Petersburg). Absolvă Școala de Arte din Leningrad în 1927. La studioul Sovkino (viitor Lenfilm) îl întâlnește pe Aleksandr Zarhi, alături de care va forma unul dintre cele mai trainice tandemuri regizorale din istoria cinematografului, aproape două decenii de activitate comună. Duetul regizoral debutează, în 1928, cu *Peseni a metal* și e continuat cu *Veter v liţo* (1930) și *Poldeni* (1931), dar abia în 1937 cei doi vor marca un succes internațional cu *Deputat Baltiki* (*Deputatul de Baltica*), o biografie a savantului rus Timireazev, care-i inspiră o strălucită compoziție lui Cerkasov, folosind, eficace, efecte comice în construcția unui personaj eroic. Pentru cititorul român este însă interesant filmul *Ogni Baku* (1950), amplă frescă istorică dedicată industriei petroliere azere. Cu sute de figuranți și zeci de personaje, dintre care unele istorice: Stalin, Churchill și chiar Beria, filmul a rămas interzis până după moartea lui Stalin când, chiar și atunci, a cunoscut o difuzare redusă. Dar în cadrul acestor referiri la evenimentele istorice adiacente subiectului, un amplu fragment, de peste 10 minute, se petrece la București, surprinzând mecanismul instaurării dominației germane asupra țării și o „retragere cu torțe" a Gărzii de Fier.

HELMIS, Napoleon (Nap Toader) (n. 27.06.1969, Topana, Olt). Absolvă, în 1996, UNATC, apoi lucrează ca scenograf și asistent de regie. Realizează câteva scurtmetraje (între care *Challenge Day*, invitat în 2004 la numeroase festivaluri internaționale), după care debutează în același an cu *Italiencele*, lungmetraj scris și realizat de el ca o incursiune în viața de azi a satului românesc și a celor constrânși să-și caute chivernisirea printre străini A fost debutul onorabil al unui cineast care avea ceva de spus, nutrind ambiția să lase un amplu portret al țării sale la început de mileniu. Doar spre sfârșitul filmului are loc o fractură interioară, o cotitură nefericită spre melodramă moralizatoare, care-l întoarce în trecut, undeva pe aproape de serialul „bobocilor" realizat, cu vreo 30 de ani în urmă, de Mircea Moldovan. Dar asta, din fericire, spre final! În 2010, cineastul realiza, în coproducție cu studiouri din Chișinău, comedia *Nuntă în Basarabia*, care povestește hâtru despre Moldova modernă, pe care o și explică în mod original. A fost o comedie a diferențelor culturale pe care *International Film Guide* o compara cu *A Wedding* de Robert Altman, când menționa: „Deși filmul lui Helmis ar putea fi dezavantajat din punctul de vedere al satirei, el dovedește un remarcabil spirit de observație, adesea acerb". În primele sale două lungmetraje, Toader-Helmis impresionează rostind lucruri dramatice cu aparentă lejeritate de vodevil, mereu remarcabil în umor și poezie. Viitorul proiect anunțat este drama *By Pass*.

I

IACOB, Mihai (n. 11.05.1933, Orăștie – d. 2009, Los Angeles). Absolvă IATC în 1955 și debutează, în 1957, în tandem cu Mircea Drăgan, în thriller-ul *Dincolo de brazi*, peliculă anostă, discursivă, fără relief individual sau intensitate emoțională. De reținut doar apariția montană a amazoanei Flavia Buref. Un mare succes al vremii a fost biografia muzicală *Darclée*, film care a lansat-o pe Silvia Popovici și a reprezentat culorile noastre la Cannes, în 1960, remarcabilă încercare a forțelor pentru tânăra industrie a filmului românesc într-o „superproducție" color, care reconstituia capitalele muzicale europene dintr-un „fin de siècle" XIX. După *Celebrul 702*, ecranizare din 1961 a unei piese de Al. Mirodan, care-și rătăcise umorul pe drumul complicat spre platou, a urmat opera importantă a cineastului, *Străinul*, o adaptare a romanului abia apărut al lui Titus Popovici. A fost, în epocă, un rar film al rătăcirilor adolescentine, în care străluceau în sinceritate și profunzime tineri care aveau să facă minuni în cinema, ca Ștefan Iordache, Irina Petrescu și Gheorghe Dinică, alături de mari actori ai vremii, precum George Calboreanu, Ștefan Ciubotărașu și Fory Etterle. În 1968, în colaborare cu veteranul filmului german Wolfgang Liebeneiner, turna două lungmetraje după Mark Twain, care mai rezistă și acum: *Aventurile lui Tom Sawyer* și *Moartea lui Joe Indianul*. În schimb, ceea ce rămâne din filmul de război *Castelul condamnaților* (1970) e doar imaginea semnată de Ovidiu Gologan, lipsită de emfază, dar de maximă expresivitate. Regizoral, filmul e mai bine tratat în prima sa parte, ca o succesiune de climate. Dar în a doua jumătate, analiza psihologică cedează loc suspansului, provocând o violentă fractură. După *Pentru că se iubesc*, din 1972, film șters despre un triunghi conjugal, în spiritul codului bunelor maniere socialiste, Mihai Iacob alege etica pieței libere, imigrând în SUA. Păcat, fiindcă în 15 ani de carieră izbutise să producă 10 filme, dintre care două importante pentru istoria

filmului românesc. La Los Angeles, unde s-a stabilit, s-a ocupat de cu totul altceva.

IGIROŞANU, Horia (n. 4.08.1896, Azuga – d. 10.07.1960, București). După ce studiază sculptura, lansează reviste cultural-cinematografice bucureștene (*Clipa* și, ulterior, *Clipa cinematografică*). Întemeiază, în 1925, Asociația „Prietenii filmului", iar în anul următor deschide la București o „Academie de mimodramă", promițând studenților săi că-i va utiliza în viitoare producții cinematografice. Ceea ce și face, din plin, într-o filmografie deosebit de bogată în raport cu normele timpului. Experiment școlar pierdut, prima producție a atelierului „Academiei" e *Iadeș* (1926), o poveste despre o fată promisă celui care o va păcăli la iadeș. Presa vremii îi reproșează acestui prim pas numeroase cusururi tehnice: machiaj neglijent, comportamentul personajelor cu privirea spre obiectiv, așteptând parcă încuviințarea maestrului, fotografia ștearsă etc. Dar Igiroșanu perseverează și, doi ani mai târziu, dă *Haiducii*, „înscenare cinegrafică inspirată direct din legendele populare despre viața haiducilor...", spunea autorul. Lipsa de măsură (aproape trei ore de proiecție!) și de experiență în elaborarea unei trame dramaturgice coerente dăunează filmului și-l fac cu atât mai anost azi. Caracterele negative au trăsături îngroșat exterioare (atât nelegiuiții otomani, cât și cozile lor de topor oltenești rânjesc știrb), „pozitivii", și ei histrioni, amenință cu gestică bombastică, dar lovesc cu mare milă, iar când se încing încăierările... fac demonstrație de galop! A fost totuși un „film de afaceri" – cum l-a elogiat Nestor Cassvan. Ceea ce i-a dat autorului posibilitatea să continue cu *Iancu Jianu*, în 1929. De pe urma peliculei citate au rămas doar fotografii, afișe și mărturii ale criticii care, în majoritatea ei, îl aprecia ca o „catastrofă", „un diabolic efort de a compromite un erou de legendă istorică" (Ion Timuș). În 1931, Igiroșanu recidivează cu *Ciocoii*, pe care cotidianul *Rampa* îl repede pentru că s-ar fi situat „sub nivelul care îngăduie o dezbatere critică". Ultimul film al acestui original pionier al cinematografului românesc a fost *Insula Șerpilor*, în 1934. Filmul „cântat și vorbit în românește", cum anunța presa, marca tentativa lui Igiroșanu de a trece de la temele haiducești ale secolului precedent la societatea modernă, păstrând însă caracterul rocambolesc al narațiunii. Ghiță Ionescu, viitorul politolog, comenta acid premiera, în *Cuvântul liber*: „Publicul o dată n-a fluierat, cel

mult a râs exasperat. Dar chiar de a doua zi sala era pustie!". Ceea ce explică ulterioara tăcere a autorului, timp de peste două decenii, cât a mai trăit, și în care s-a dedicat exclusiv difuzării filmelor importate. Dar din rândul trupei sale „mimodramatice" s-au distins totuși actori de talia lui Dorin Sireteanu și Cristache Antoniu, ultimul având să urmeze o carieră cinematografică în Italia și mai ales Albania, unde a sfârșit ca „Artist al poporului".

ILIU, Victor (n. 24.11.1912, Râu Sadului, Sibiu – d. 4.09.1968, Roma). După ce termină, în 1936, Academia Comercială din București, practică jurnalismul în presa de stânga și semnează comentarii de film. Din 1941 e asistent de imagine ONC, în echipa lui Witold Klimowicz, la documentarele *Orele Bucureștiului*, *România agricolă* și *Sub semnul bunului samaritean: „Crucea Roșie Română"*, apoi, în 1948, regizor al reportajelor *Anul 1848 după stampele vremii* și *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"*. După ce efectuează o scurtă specializare la Moscova, unde, se pare, l-ar mai fi surprins, la catedră, pe însuși Eisenstein, e numit, în 1950, la București, profesor de regie și rector al proaspătului creat Institut de Artă Cinematografică. Profesorul va debuta în lungmetrajele de ficțiune, în 1952, cu drama *În sat la noi*, unde îl avea coregizor pe Jean Georgescu, căruia trebuia să-i asigure echilibrul ideologic. Dintr-o poveste chinuită despre țăranul sărac Pantelimon, victimă a influenței viperelor chiaburești, gata să-și dea și fata după fiul bogătanului (Premiul pentru scenariu regizoral la Karlovy Vary în 1951), e de reținut mai curând debutul actoricesc al lui Liviu Ciulei, într-un „negativ" pervertit moral și politic. Conștient de lipsa sa de experiență, Iliu va căuta să lucreze multă vreme în coregie cu profesioniști. Pentru *Mitrea Cocor*, în 1953, a fost flancat de Marietta Sadova. Din prima parte a acestei adaptări după un roman abia apărut al lui Mihail Sadoveanu, mai puțin tributară politic, sunt de reținut secvențele vieții „de batjocură" din armată și decorul semnat de același multilateral Ciulei. Greu suportabil, în schimb, teatralismul unor actori, comentariul muzical pleonastic al compozitorului Sabin Drăgoi și simbolica rudimentară a imaginii (chiaburul și primarul înjugați la plug) care anunță, din start, o nefericită definire alegorică a viitoarelor școli românești de film. Ecranizarea a fost distinsă cu „Premiul luptei pentru progres social" (!) la Karlovy Vary. În anul următor,

regizorul de film, încă evident nesigur de sine, formează un nou tandem, alături de marele creator de teatru Sică Alexandrescu, pentru „punerea în conservă" a spectacolului acestuia din urmă cu *O scrisoare pierdută* (1954), urmând o experiență lansată, pe atunci, de studiourile sovietice de a înscrie pe peliculă montări teatrale de mare succes, de fapt, tentative de a reduce la minimum creativitatea instigatoare din sectorul cinematografiei. Dar, pentru noi, contaminarea a fost norocoasă, fiindcă numai astfel ni s-a păstrat un document teatral de mare preț, ca cel al superbului spectacol montat de Alexandrescu.

Abia după aceste trei încercări, regizorul îndrăznește, în 1956, să se arunce de unul singur într-o aventură cinematografică, și anume ecranizarea povestirii lui Ioan Slavici *La „Moara cu noroc"*. „Goana după avere distruge necruțător viața și caracterul omului", aceasta e miza pe care și-a axat realizatorul performanța, pornind de la un dublu și inaderent text dramaturgic creat, în paralel, de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici. Alături de operatorul Ovidiu Gologan, care a captat spațiul baladei și vibrația peisajului, Iliu realizează un film „de stil", primul de acest gen în cinematografia noastră de atunci, noutate salutată cu explicabil entuziasm într-o vreme în care producțiile studioului București își semănau precum picăturile de apă. Reputația lui de „film de autor" se mai propagă bibliografic și azi, deși, după părerea mea, opera fusese supralicitată, la timpul ei, bazată pe o notorietate conjuncturală, de aparență estetică, având astăzi mai curând valoare de document. Cel mai interesant film al cineastului avea să fie însă ultimul, *Comoara din Vadul Vechi*, din 1964, o baladă despre lăcomie și dezumanizare, plantată într-un insolit peisaj selenar. Dar secvența aratului, în care, din disperare, Prisac și Ion se înhamă la plug în locul vitelor deșelate, moment în care nebunia latentă ce domină întregul film răbufnește la suprafață, e atât de diferită de stilul așezat și clasic al lui Iliu, propriu ansamblului general al filmului, încât îl suspectez pe Lucian Pintilie, asistent al regizorului, că îi e autor. Ros de o maladie fără iertare, Victor Iliu avea să dispară, la 56 de ani, lăsând în urmă o imagine de șef de școală, fără a avea timp să-și fundamenteze convingător poziția de lider, printr-un ansamblu unitar de opere de valoare. Dar nu trebuie uitat că în umbra sa au crescut cineaști de talia lui Liviu Ciulei și Lucian Pintilie.

IONESCU, Cristina. Regizor și producător cinematografic bucureștean, a debutat cu lungmetrajul *După ea*, în 2007, dramă suprarealistă interesant concepută de Lia Bugnar, cu dialog firesc și poante dezinvolte. În mod ciudat însă, filmul suferă mereu de discrepanța dintre tema centrală, fascinația, și modul excesiv de direct în expresie impus imaginii lui Tudor Mircea de concepția regiei. Povestea în care, la un moment dat, nu mai există granițe între real și miraj nu e susținută vizual. Până și o scenă submarină, inspirată vizibil de *Atalanta*, dar filmată în contururile precise ale piscinei unui hotel modern, e lipsită de tulburarea apei, ambiguu poetică a modelului. În schimb, e remarcabilă concepția distribuției, cu debutanți bine conduși și, mai ales, cu ingeniozitatea construirii imaginii fetei morgana, pe fotomodelul Valentina Pelinel, căreia nu i se dă mai nimic de făcut sau de spus, dar a cărei forță misterioasă a privirii domină din ce în ce mai puternic cea de-a doua jumătate a filmului.

IONESCU, Ion (n. 14.02.1948, București). Face, între anii 1984 și 1987, studii cinematografice în SUA la UCLA, la University of Southern California și California Institute of Technology. Producător bucureștean, debutează în 2007 ca regizor cu *The Last Chance* (*Feriga sălbatecă*), un SF horror pe un subiect clișeistic, dar cu o regie eficace. Filmul are alternări bruște de atmosferă, de la divertisment la violență, numai că momentele de destindere prea au aer de vacanță și dau uitării premisa pericolului care revine ciclic. Există însă secvențe îndărătul cărora simți ecoul sintagmei triumfătoare: „Chestii ca astea putem face și noi!". Și ceea ce „face" regia are, de multe ori, acuratețe și competitivitate.

IONESCU, Mihai (n. 1967, București). Intră în cinematografie ca machior la *Capcana mercenarilor* și *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, încearcă scenografia pentru *La capătul liniei*, în 2002, absolvă studii de regie la ATC, e producător și scenarist și face primul lungmetraj în 2010, *Despre alte mame*, în colaborare cu Tiberiu Iordan. Subiectul e... „minim": cinci tineri cineaști care au pus de-un documentar își petrec 24 de ore în Gara de Nord pentru a surprinde viața acestui spațiu ideal în care intersectează destinele umane. Dacă ar fi să-i credem pe autori, filmul le-ar fi fost sugerat de Krzysztof Kieślowski, care destăinuia că, într-o noapte, când turna într-o gară varșoviană un documentar

despre oameni care așteaptă trenuri, au apărut polițiștii, solicitând să vadă materialul filmat. Ei sperau să găsească în prizele aleatorii un detaliu de plan secund pentru a identifica un criminal. Ideea o fi venit poate de la maestrul polonez, dar maniera vine din altă parte, de la Piersic Jr. și filmul său *Eminescu versus Eminem*, din 2006, în care trei studenți la regie pun la cale, în nesfârșite taclale, un proiect de lungmetraj. Filmul tandemului Ionescu-Iordan îngrămădește și el o mulțime de asemenea povești „vânătorești", multă pălăvrăgeală și câteva evenimente notabile, precum vânatul unei viespi ajunse în prohab sau vizita zgomotoasă a unui „trubadur", ca și, pentru divertisment 'telectual, studii de filologie comparată ale unor măscări de largă circulație dâmbovițeană, din care, bineînțeles, nu sunt scutite mamele. Filmul, onorabil ca exercițiu de mișcare a camerei (T. Iordan și C. Pușcaș), este de o sărăcie lucie în idei și lipsit de obiect, fiindcă trăncănitorii par a nu filma nimic. Opera e nulă, inutilă și chiar rușinoasă pentru modul primitiv în care a putut fi înțeleasă, în conjunctura avântului noului cinema românesc, noțiunea de minimalism.

IORDAN, Tiberiu (n. 1968, București). Absolvă regie de film la Hyperion în 2008. Face imagine la filme ale lui Florin Piersic Jr., ca *Fix alert*, în 2005, și *Pickpocket*, în 2008. Debutează în regia de lungmetraj în 2010, cu *Despre alte mame*, în colaborare cu Mihai Ionescu.

IRVIN, Sam (n. 14.06.1956, Asheville). Provine dintr-o familie de cunoscuți distribuitori de film. Începe ca actor într-un serial TV, continuă ca producător și debutează ca regizor de lungmetraje de ficțiune în 2001, cu *Elvira's Haunted Hills* (*Elvira și soția contelui*), filmat la București. Schema este cea, atât de uzată în parodii, a populației daco-vampirice: undeva pe teritoriul Carpathiei, Elvira, actriță ambulantă, pătrunde pe culoarele misterioase ale castelului unei familii cu trecutul plin de crime înfiorătoare. Umorul practicat e facil și anacronic, deși, uneori, nostim în idei. Fiindcă frumosul potcovar al satului nu știe să citească, Elvira, care i-a făcut cadou *Kamasutra*, îi demonstrează, pe viu, conținutul volumului. Filmul prezintă interes, nu numai prin bogata participare a interpreților români Gabriel Andronache, într-unul dintre rolurile principale, Constantin Cotimanis și Theodor Danetti, cât, mai ales, de scenografia semnată Radu Corciova, foarte complicată

și dificilă în concepție. În timp ce își turna parodia vampirică, Irvin premedita deja o comedie contemporană, de moravuri, preluând direct de pe micul ecran gloriosul personaj al polițistului Garcea. Astfel că, în 2002, recidiva cu un *Garcea și oltenii*, în care-i distribuie pe Mugur Mihăescu, Radu Pietreanu, Mirela Stoian, Florin Petrescu, Alexandra Mutu și Radu Florescu. Pretextul balcanic e fabulos: o piatră dacică, un fel de „Lampă a lui Aladin" care împlinește dorințele deținătorului, de la un parizer cu soia la un ospăț nupțial, e descoperită în satul oltenesc Sadova. Piatra miraculoasă, care ar putea rezolva sau complica problema energetică pe plan mondial, proiectează în pașnica așezare nenumărați „străinoși": formații de agenți CIA, un grup neonazist, samurai niponi, boșimani africani, ba chiar și mafia ruso-americană, care pune în circulație cea mai periculoasă armă: o blondă platinată. Ca răspuns la această invazie, Leana organizează o nuntă la care participă, ca invitat de onoare, popularul grup „Vacanța Mare" de la PRO TV. Regizorul picat tocmai din legendara Californie înscrie un record de trivialitate și joasă ținută, estetică și tehnică, chiar și pentru comedia cinematografică românească, glumiță în care Leana țipă cât o țin bojocii, Garcea „se ușurează" aspersorizat, se schimonosește ca la circ și mârâie ca la menajerie, și toți ceilalți interpreți se încurajează unii pe alții cu îndemnul: „Bagă poanta!...". Dar tocmai poanta nu-i de găsit! Câteva rare săgeți jurnalistice amuză totuși.

ISTRĂTESCU-LENER, Adrian (n. 10.07.1951, Sibiu). Absolvă IATC în 1975 și, într-o primă etapă, realizează documentare. În 1985 abordează ficțiunea cu *Cantonul părăsit*, adaptare liberă a unei nuvele de Fănuș Neagu, despre un tânăr dascăl care trece prin Bărăgan spre satul în care a fost repartizat și rememorează un episod petrecut în primul an de stagiatură, când dragostea pentru aceeași fată a pus capăt unei prețioase prietenii de studenție. Într-un canton părăsit, cei trei se vor regăsi, după ani, și își vor recunoaște puternicul sentiment inițial al prieteniei. Povestea, duioasă cât cuprinde, scotea la iveală ezitările regizorului debutant, care-și dibuia stilul poetic, printre împrumuturi și influențe, fără să promită prea mult. A fost însă o ultimă imagine, elegiacă despărțire cinematografică de Beate Fredanov. În 1992, tânărul realizator revenea cu *Lacrima cerului*, poveste despre boieri, haiduci și un neprețuit diamant scrisă de Eugen Barbu. Din nou

realizatorului nu-i lipsesc ideile, dar e incapabil să lege o propoziție cinematografică, filmul înscriindu-se ca un adevărat record de racorduri haotice. O secvență rămâne totuși memorabilă: cea a lui Magnificențiu-Dinică, un Icar cu aripi pleoștite de ploaia care i-a frânt „zborul". După această realizare, cineastul se stabilește în străinătate. În 2008 câștigă concursul de scenarii al CNC România cu scenariul *Domnișoara Cristina*, anunțat pentru 2009. De atunci a mai trecut timp și apă pe Dâmbovița, și proiectul îl va face, în 2013, Alexandru Maftei.

IVETICI, Sinişa (n. 22.12.1926, Rusko Selo, Iugoslavia – d. 1968, Belgrad). Azilat la noi din motive politice, el absolvă IATC în 1956 și realizează, în coregie cu Andrei Blaier, trei filme succesive: *Ora H* (1956), după o nuvelă a lui Nicuță Tănase, care cultivă denunțul paricid, *Mingea* (1958), debut pentru „wunderkindul" filmului românesc, Vaeni, și pentru frumoasa Silvia Popovici, și *Furtuna* (1960), evocare de război, cu o atmosferă a epocii sugestiv captată. Tandemul se desface apoi și Ivetici va mai izbuti să turneze, independent, un singur film, *Vară romantică* (1961). Era o poveste penibilă despre ilegalitate, în care un grup de copii suspicioși își ferecau dascălul într-un turn părăsit, bănuindu-l de trădare, subiect elocvent pentru „duritatea luptei de clasă" și a eticii vigilenței la începutul anilor '60. După acest film ciudat despre copilărie, războaie și „luptă antifascistă", cineastul nenorocos se va întoarce în țara natală. Va sfârși la Belgrad, în plină tinerețe, șapte ani mai târziu.

J

JANOVICS, Jenő (n. 8.12.1872, Ungvar, Ungaria – d. 1946, Cluj-Napoca). Unul dintre cei mai dinamici și întreprinzători cinematografiști din Ardealul începutului de secol. De activitatea sa de producător se leagă și primul lungmetraj maghiar, *Sárga csikó* (*Mânzul șarg*), căruia i-a scris și scenariul și care, în 1913, a avut premiera mondială la Paris. În același an, Janovics își începea cariera de regizor cu *A dollárkirálynö leánya* (*Prințesa dolarilor*), comedie despre fiica unui magnat american care vrea de soț neapărat un aristocrat. Asupra subiectului ridicat la nivel european printr-un mare succes, avea să revină, șase ani mai târziu, Ernst Lubitsch, cu *Die Austernprinzessin* (1919). În rolul interpretat, la Berlin, de Ossi Oswalda evoluase, la Cluj, Lili Poór. În 1914, tot acolo, prolificul cineast producea un spectaculos *Bánk bán*, evocare medievală a unui popular erou maghiar filmată la castelul din Mănăstirea și la Cluj-Napoca, în regia viitorului Michael Curtiz, pe numele său ardelean Mihály Kertész. Ca regizor, izbutea, în 1915, comedia ușoară plină de încurcături și rapide schimbări de situație *Leányfurfang* (*Șiretenie de fată*), despre un tată sever care, deși chefliu, împiedică viața sentimentală a două surori. Tinerele îi înșeală vigilența și ajung să-și pună, amândouă, pirostriile, în colțuri pitorești ale orașului recognoscibile și azi.

Între această dată și 1920 avea să producă 60 de filme, dintre care unora le asigurase și regia, ca *A Dolovai nábob leánya* (*Fata nababului din Dolova*), din 1916. Coregizor la filmul acesta, pentru care interpretase și un rol principal, îi fusese Sándor Korda, devenit, mai târziu, celebru realizator în Anglia. Era o comedie sentimental-cazonă, în genul *Maiorul Mura*, despre un falnic locotenent de husari care – știa el ce știa! – ține să ia de nevastă o fiică de bancher. Dar când tatăl împricinatei își pierde averea la bursă, 'tenentul își înmoaie brusc interesul. Furtuna într-un pahar cu apă avea totuși resurse de divertisment și a fost filmată lângă Moeciu și la Târgu-Mureș.

Janovics a încercat și genul melodramei prin *Méltóságos rab asszony* (*Excelența sa, deținuta*), din 1916, o poveste de adulter care conduce la corupție. Melodrama după un roman de Ede Sas, cu exterioare turnate la Cluj-Napoca și Someșeni, s-a pierdut. Aceeași linie o continuă în același an și cu *Ártatlan vagyok!* (*Sunt nevinovat!*), eroare judiciară reconstituită la Cluj-Napoca și în pitorescul sat Florești. De pe urma inocenței eroului au rămas, la ANF Jilava, doar două afișe de reclamă și două fotografii de lucru. Dar marele succes al regizorului-producător avea să fie, în 1917, *Liliomfi*, primă ecranizare a unei populare comedii de Ede Szigligeti. La jumătatea secolului al XIX-lea, un chipeș Romeo, actor în turneu, înflăcărează imaginația focoasei Mariska și a guvernantei sale Camilla. Junii amorezi vor ști să ocolească obstacolele pentru a ajunge alături, în viață și pe scenă. Lacul Balaton, locul de desfășurare a idilei îndrăgostiților, a fost „fabricat" de Janovics la... Gherla și Feneș. Subiectul a fost reluat de Károly Makk, în 1954, anunțând, simultan, „dezghețul" filmului maghiar și debutul unui comediograf plin de vervă. Cât despre Janovics, revenit la Clujul românesc în anii '30, părea să se fi specializat în genul documentar. Alături de filmele sale, *Sarmisegetuza* și *Industria sârmei*, în 1935, *Trei episcopi la Rimetea*, în 1936, *Petrolul*, în 1936, *Românii din Ardeal*, în 1939, și *O zi în secuime*, în 1941, cineastul devenise un respectat distribuitor, ca director al cinematografului „Arta", rămasă și acum una dintre sălile dragi cinefililor din Cluj-Napoca.

JEREGHI, Valeriu (n. 19.10.1948, Strășeni, Republica Moldova). Debutează în regie în 1975 cu filmul muzical *Ia haciu pet*, cu Grigore Grigoriu și Svetlana Toma în rolurile principale. Continuă cu un *Iona*, în 1987, pe un text de Vlad Druc, apoi cu drama politică *Dissident* (1988). În 1993 ia Marele Premiu la Costinești, prezentându-și filmul *Predciustvie* ca „premieră mondială a cinematografiei moldovenești". Dar în anul următor aceeași peliculă era prezentată, la Cannes, în secțiunea „Un Certain Regard", din nou în „premieră mondială", de astă dată ca producție rusă. De fapt, filmul în două personaje, aproape „mut", cu câteva rare replici în limba română rostite de Maria Ploae, era un eseu calofil inspirat, vizibil, de precedentul ceh *Konec srpna v Hotelu Ozonu*, o viziune a epocii postapocaliptice, când pe pământul devastat de războiul nuclear n-au mai rămas decât câteva rare indicii de

existență umană. O femeie, băiețașul ei și vaca Lunaia rătăcesc într-un peisaj pustiu, dominat de presentimentul renașterii lente, dar inexorabile a vieții. *Sotvorenie liubvi* (*Mirajul dragostei*), coproducție ruso-ucraineană din 2005, este ultimul titlu produs de regizor.

JUDE, Radu (n. 28.03.1977, București). A absolvit secția film a Univeristății Media în 2003. A făcut asistență pe lângă Costa-Gavras (*Amen*), Radu Muntean (*Furia*), Cristi Puiu (*Moartea domnului Lăzărescu*). A regizat scurtmetrajele *Wrestling* (2003), *Marea Neagră* (2004), *Lampa cu căciulă* (2007), *Dimineața* (2007), *Alexandra* (2007), care i-au adus premii la Sundance, San Francisco, Hamburg, Bilbao, Cottbus, Bruxelles, Cracovia etc. și, până să ajungă la debutul în lungmetraje, a realizat peste 100 de spoturi publicitare. În 2009 a realizat primul său lungmetraj de ficțiune, *Cea mai fericită fată din lume*. Această „fată fericită" a fost câștigătoarea unui Logan la o promoție de răcoritoare, cu condiția să-și declare fericirea pe care i-a adus-o produsul, deși se află la limita plânsului și deznădejdii. Discrepanța dintre adevărul trăirii și euforia comandată interacționează ironic. Atât regizorul debutant, cât și protagonista Andreea Boșneag, la primii ei pași pe ecran, se comportă exemplar, nu-și permit caricatură, ci vizează comicul normalității. Doar că, la un moment dat, filmul se blochează, devine repetitiv și, înlocuită de plictis, exasperarea care plutea în aer se cam destramă fără a-și fi împlinit toate promisiunile. Filmul care primise o bursă de dezvoltare la Festivalul de la Sundance a fost distins cu Premiul CICAE, la Berlin. În 2011, mediumetrajul *Film pentru prieteni* este, cum l-a definit autorul însuși, „studiul unei mari iubiri de sine". Eroul său a vândut tot, și apartamentul, și mașina. A păstrat doar camera video, în fața căreia se va sinucide, protest vehement împotriva propriei ratări. Până spre sfârșit nu-i vedem interpretului (Gabriel Spahiu) decât chipul, desfigurat de nevroză, într-un cadru restrictiv alcătuit dintr-o masă, un colț de fereastră, un fragment de șifonier. Jude își motivează filmul drept experiment. Nu se înțelege însă ce s-ar experimenta aici, în această scenetă teatrală cu pretenții de cinema. Dacă s-ar fi derulat pe scenă, poate ar fi fost mai puțin fals.

Viciat de teatru e, în 2012, și *Toată lumea din familia noastră*, despre lupta dintre doi foști soți pentru fetița lor, cu o agresivitate care rănește, înainte de toate, copilul. Epigonic, autorul se hrănește

din trăsăturile exterioare ale noului val românesc: război violent în familie ca în *Marți după Crăciun*, furii acumulate pentru descărcarea finală ca în *Principii de viață*, fotografia absurdului existențial ca în *Aurora*, mărunte dispute domestice ca în *Occident*. Și când nu mai găsește nimic de repetat, realizatorul se apucă să compileze televiziunea, până și în transpunerea cuplului Stela Popescu – Alexandru Arșinel, preluată gata dumicată de divertismentele televiziunilor. Arșinel, căruia i se asigură un rol de oarece substanță și posibilitate, este asociat partenerei sale prin tradiție, dar aceasta n-are ce scoate din modestia spirituală a portativului încredințat. Ca la Mungiu, Jude atacă secvența destins, cu poante și bancuri, pentru ca, până la urmă, să ajungă la o tentativă de comedie neagră prin strigăte, invective și chiar violențe, în avalanșa vechilor frustrări. El își epuizează acțiunea în cercuri concentrice și repetitive, în care întreaga intensitate a filmului are ca sprijin dialogul. Dacă decalajul dintre pretențiile de latinist ale lui Marius și limbajul deșănțat al celorlalți e uneori nostim (imprecației patetice *Fiat Justitia* i se răspunde cu un prompt „Du-te-n p... mea de porc!" sau protestul mamei „Am custodia fetei!" e retezat de răspunsul telegrafic al tatălui „Ai custodia p... mă-tii!"), efectul unor asemenea combinații insolite ostenește curând. E prea frecventă repetarea manierei care, pigmentând dialogul, sfârșește, cum observă revista americană *Variety*, prin „a friza maturitatea emoțională a unui copil de doi ani". Degeaba e pusă Tamara Buciuceanu să repete didactic „Sunteți oameni educați, nu boschetari…". Până la urmă, latinistă sau nu, „toată familia" se întoarce tot la clasicele organe de reproducere maternă. Filmului acestuia, alcătuit din prefabricate, îi lipsesc dureros elementele ce au creat, în ultimii ani, renumele noului nostru val: inteligența și originalitatea. Distins, la Namur, cu aurul festivalului de film francofon, filmul a primit și trofeele Gopo pentru cel mai bun film al anului, cea mai bună regie, cel mai bun scenariu, rolurile secundare feminine (Mihaela Sârbu) și masculine (Gabriel Spahiu) și cel mai bun actor în rol principal (Șerban Pavlu).

K

KALIK, Mihail (n. 29.01.1927, Arhanghelsk). Lucrează la „Moldova-Film" din 1959. Elev al profesorului Serghei Iutkievici, debutează, imediat după absolvirea VGIK, cu *Iunosti naşih aţţov*, în coregie, după un roman de Fadeev. Tot în coregie va fi şi primul film folclorico-aventuro-haiducesc făcut la Chişinău, *Ataman Kodr*. Cel dintâi film independent e *Kolâbelnaia* (*Cântec de leagăn*), din 1960, caracterizat printr-o mizanscenă frapantă, montaj îndrăzneţ, metafore vizuale strălucitoare. Dar şi mai interesant va fi, în 1962, *Celovek idiot za solnţem* (*Omul merge după soare*), poem lipsit de dialog, redus la un simplu joc de copii, redescoperirea lumii şi a luminii prin caleidoscop. Personajul principal al filmului era, de fapt, în această situaţie, operatorul Vadim Derbeniov, mai vechi complice de performanţe al realizatorului. Cei doi schiţau nu numai o încercare de a înviora şi lărgi viziunea cinematografică a epocii, dar şi, în pofida învinuirilor de formalism, un fermecător eseu despre lumea copilăriei, care-i impunea pe ambii autori. Dar lipsa de înţelegere a birocraţilor cinematografiei moldoveneşti l-a determinat pe cineast să-şi facă bagajele spre Israel, în timp ce, în ţara natală, filmele sale rămâneau uitate timp de mulţi ani. În 1991 a mai încercat o coproducţie între URSS şi SUA, intitulată *I vozvraşceaeţaia veter...* Aceasta a avut o circulaţie restrânsă, astfel că se poate spune despre cineast că a lăsat în urmă doar două capodopere ale unui autor ratat prin emigrare.

KAMONDI, Zoltán (n. 6.04.1960, Budapesta). *Dolina* (2007) este povestea lui Gabriel Ventuza, un imigrant din Europa de Est ajuns în Italia în copilărie. Împotriva voinţei sale, peste ani, tânărul se întoarce în satul natal Bogdanski Dolina, un târguşor din estul Carpaţilor devenit satrapie depeizată a groazei, în care soldaţi cu uniforme vag asiatice impun, cu violenţă, legi absurde, într-un climat de groază, haos şi indiferenţă. Revenit din străinătate pe plaiurile natale, pe care nu şi le poate recunoaşte, bărbatul

încearcă să trăiască o existență echilibrată. Filmul pare o colecție de bizarerii lipsite de rigoare dramatică, într-o apăsătoare parabolă, cu o scenografie foarte studiată, în care se mișcă mulțimi robotizate, expresionism pe care, din fericire, cinematografia noastră tânără îl depășise. În Ungaria însă, filmul jucat de Adriano Giannini, Piroska Molnár, Stefania Rivi, Ioana Abur și Coca Bloos a beneficiat de premiile pentru cea mai bună contribuție artistică, regie, imagine, scenografie și costume la Săptămâna filmului ungar de la Budapesta.

KLOTZ, Nicolas (n. 1960, Neuilly-sur-Seine, Franța). Este autorul câtorva portrete documentare ale unor muzicieni de marcă, precum pianistul Brad Mehldau sau saxofonistul James Carter, și al lungmetrajului de ficțiune *La nuit Bengali* (*Noaptea bengaleză*) (coproducție Anglia-Franța, 1988), prezentat ca o transpunere cinematografică a romanului lui Eliade *Maitreyi*. Cu Hugh Grant ca protagonist, filiația e greu de recunoscut altfel, decât vag, ca o poveste de amor între un european și o tânără indiancă. În rest, exotism vestimentar și muzical, precum și câteva citate de înțelepciune bengaleză. Bună apariție a lui Grant la început de carieră.

KORDA, Alexander (Sándor László Kellner) (n. 16.09.1893, Pusztatúrpásztó, Ungaria – d. 1956, Londra). La 22 de ani, în 1915, e ziarist și editează o revistă de film. Își începe cariera, în 1916, cu *Fedora/Fehér éjszakák* (*Nopți albe*), ecranizare a piesei omonime de Victorien Sardou, care făcea ravagii în epocă, transformând Clujul, pentru câteva săptămâni, în „gubernie rusă", locul de desfășurare al melodramei. La Cluj-Napoca, unde devenise directorul studioului Korvin, va mai turna numeroase filme, între care și comedia satirică *Az egymillió fontos bankó* (*Bancnota de un milion de lire*), povestirea omonimă a lui Mark Twain, căreia îi va deschide o frumoasă carieră de remake-uri, sau ecranizarea operetei lui Károly Bakonyi *Mágnás Miska* (*Contele Miska*), în care doi valeți sunt luați drept conți. Ca și în *Fedora*, cineastul căuta pe străzile Clujului corespondentul scenografic vizual al mediului aristocratic. De fapt, nostalgicul parcă abia așteaptă revoluția, dar în timpul seismului social din Ungaria Korda fuge la Viena, apoi la Berlin, unde va lucra aproape un deceniu. Între 1926 și 1930 testează și Hollywood-ul, unde lasă și un *The Private Life of Helen of Troy*, prima „Viață privată" din celebra serie pe

care o va continua în deceniul următor în Anglia. În 1931 revine în Europa, încercând de astă dată ospitalitatea studiourilor franceze, unde Marcel Pagnol, care n-are încă destulă încredere în aptitudinile proprii de cineast, recurge la serviciile sale pentru un *Marius* după o piesă a sa de mare succes în epocă. Apoi înființează, în Anglia, firma „London Films", care avea să devină celebră și datorită filmului *The Private Life of Henry VIII* (*Viața intimă a lui Henric al VIII-lea*). Acesta lansa moda filmului istoric însăilat din anecdote intimiste, ostentativ ironice. Korda se distinge, paralel, și ca unul dintre marii producători britanici ai epocii, prima persoană din industria filmului înnobilată cu titlul de cavaler al Marii Britanii.

L

LEISEN, Mitchell (n. 6.10.1898, Menominee, Michigan, SUA – d. 28.10.1972, Los Angeles). Debutează în 1933 cu o versiune a piesei clasicului G.M. Sierra *Cradle Song*. Pentru noi e important filmul său din tinerețe, *Hold Back the Dawn* (*Poarta de aur*), din 1941, despre Iscovescu, un emigrant român care așteaptă la granița mexicană să intre în SUA. Aflând că poate pătrunde ca soț legal al unei americance, seduce o profesoară cu care contractează o căsătorie de conveniență, dar, până la urmă, se îndrăgostește de ea. Filmul avea o distribuție de zile mari (Charles Boyer – Iscovescu și Paulette Goddard – drăgălașa sa victimă), avea culoare și dinamism, dar, nota ziarul *Națiunea* din 29 martie 1946, „trebuie să facem dureroasa constatare că, în multe filme americane, român e sinonim cu pușlama simpatică".

LEHMANN, Michael (n. 30.03.1957, San Francisco). După studii de cinema-TV la USC, debutează în lungmetraje în 1989 cu *Heathers*, întâmpinat cu multă speranță de public și critică. Dar, doi ani mai târziu, *Hudson Hawk*, cu Bruce Willis, Andie MacDowell, James Coburn e, în ciuda distribuției alese, o comedie muzicală bășcălioasă, dar inconsistentă. Cu *The Truth About Cats and Dogs* (*Cine pe cine iubește?*), din 1996, un fel de Cyrano al iubirii pentru animale, decepționează din nou. Nu e și cazul lui *My Giant* (*Uriașul meu*), din 1998, comedie originală care se petrece în ținuturi românești găsite... în Cehia. În schimb, vedeta filmului, baschetbalistul Ghiță Mureșan, român sadea, compune un baci al plaiurilor noastre mioritice, un soi de Quasimodo, „freak" îmbibat de poezie. Satul românesc este prezentat pășunist ca un paradis al naturii, într-o lume poluată material și moral, iar comedia, încheiată în diapazonul melodramei, își păstra, pe majoritatea parcursului, farmecul sincerității și umorului liric datorită nu numai lui Crystal (autor al ideii, actor și chiar producător), ci și sportivului român care se dovedește într-adevăr un interpret... la înălțime! Din 2007, Lehman turnează mai mult pentru televiziune.

LOTEANU, Emil (n. 6.11.1936, Clocușna, Ocnița – d. 18.04.2003, Moscova). După ce părinții lui, originari din Basarabia, se stabilesc în România, tânărul activează la cercul de cineamatori al Palatului Pionierilor din București. Când trece însă de adolescență, în preajma anilor '60, trăiește surpriza unei discriminări. Având dosarul „viciat" de faptul că familia părăsise URSS, refuzând comunismul sovietic, chiar pașaportul îi devenise inaccesibil. Nodul gordian trebuia tăiat. Drept urmare tânărul se „repatriază" fără părinți, la bunicul din Ocnița basarabeană, scontând ca, în acest fel, porțile învățământului superior să-i fie deschise. Și, într-adevăr, la Institutul Unional de Cinematografie, faimosul VGHIK, e primit cu laude și, după absolvire, lucrează la Chișinău, la Moscova, ba chiar în Anglia și SUA. Cariera de cineast și-o începe cu câteva documentare de puternică amprentă națională, precum *Hora mare*, în 1959, sau *Piatra, timpul, cântecul*, în 1961. În 1964 debutează în ficțiune cu *Așteptați-ne în zori*, film care evocă o temă frecventă în cinemaul moldovenesc, haiducia. Tot la „Moldova-Film" turna, în 1966, *Poienile roșii*, capodopera sa și cel mai bun film românesc de inspirație rurală, despre care istoricii americani Mira și Antonin Liehm spun că e „aproape etnologic", în fapt, o modernă „Mioriță", baladă de viață și moarte în care adevăruri simple și limpezi dobândesc o tonalitate hâtră, tipic moldovenească. În 1968 realizează *Această clipă*, dramă despre piloții români participanți la Războiul Civil din Spania, pentru a se întoarce apoi la teme mai profund românești, precum *Lăutarii* (1970), premiat la San Sebastián. Aici reflectă, din nou sub forma unei balade populare, bogăția policromă a cântecului și dansului popular pe care le slujise și în eseurile sale documentare. Generozitatea detaliului etnografic, ecoul cântecului bătrânesc întâlnesc, în substanța filmului, dulceața versului lui Anton Pann. În 1976, Loteanu explorează prolificul univers țigănesc cu *O șatră urcă la cer/ Tabor ukhodit v nebo*, însuflețit de un cuplu de mare viitor, Svetlana Toma și Grigore Grigoriu. Fără profunzimea și ardența nuvelei lui Maxim Gorki, de la care își revendică inspirația, filmul abuzează însă în exotism și culoare. Dar folclorul ansamblului țigănesc din Moscova, dres cu un strop de sirop suprarealist, îi asigură un mare succes comercial. Ceea ce și caută studioul central Mosfilm când îi încredințează și ecranizarea povestirii lui Cehov *Moi laskovîi i nezhnîi zver* (*O dramă la vânătoare*), în 1978. Pornind de la ea, realizatorul însăilează

un „montaj de atracții" caracterizat de calofilie și pitoresc exacerbat, cu ritualuri aristocratice, coruri – evident, țigănești – și excentricități de iz avangardist, care numai atmosferă cehoviană nu difuzează. Din acest moment, ca și mireasa din filmul său, Loteanu abandonează micul atelier al studioului Moldova-Film pentru „superproducții" fără identitate. Pornit la Moscova să cucerească lumea, tânărul regizor lasă în urmă-i, ca pe niște amăgitoare visuri ale tinereții, arta sa poetică. În schimb, obține uriașul angrenaj al unei superproducții internaționale intitulate *Anna Pavlova* (1983), despre viața unei celebre balerine, în care sintetizează toate șabloanele genului în tablouri lipsite de rigoare dramatică, iluminate doar de grația și strălucirea protagonistei Galina Beliaeva. De remarcat apariția lui Martin Scorsese, ca actor, în rolul episodic al directorului Operei. În 1990 se întoarce la studioul tinereții sale, Moldova-Film, unde, după *Luceafărul*, documentar eseistic dedicat lui Eminescu, turnează o fabulă sarcastică, în două serii, intitulată *Găoacea*, lăsând amintirea unui realizator inegal, dar și a *Poienilor roșii*, cel mai profund și mai vibrant film despre transhumanța românească.

LUNCAȘU, Iura (n. 12.06.1973, Dubăsarii Vechi, Republica Moldova). Afirmat ca un prolific autor de telenovele, debutează în lungmetraj, în 2012, cu comedia *Minte-mă frumos*, un film surprinzător de vetust, deși pe un subiect arhimodern, flirtul virtual. Pentru că Oana n-are curajul să-și întâlnească iubitul de pe Facebook, Dani, care s-a dat drept broker, o atacă pe prietena acesteia, Dana. Fata studiază la Académie du Chocolat, adică va deveni, fără tragere de inimă, cofetăriță, dar se dă ziaristă! Dani, dresor de femei prin vocație, se dă și el drept broker. De-aici și încurcăturile viitoare, care vor fi tratate prin terapia coincidențelor salvatoare. Pretextul impostorii în dragoste amintește, chiar și la noi, de *Doi băieți ca pâinea caldă* (1962), o tristă comedie a lui Andrei Călărașu cu brutari (nu cofetari!) impostori, unul dintre recordurile neghiobiei în domeniul tentativelor „de râs" cinematografic românesc. 50 de ani mai târziu, din *Minte-mă frumos* sunt, până la urmă, de recuperat doar titlul, cu aură romantică, și amintirea debutului pe marele ecran al Dianei Dumitrescu, care îmbină o figură angelică cu un caracter tonic bătăios. Filmul a realizat aproape un milion de lei din încasări. De urmărit atât regizorul, cât și protagonista...

M

MAFTEI, Alexandru (n. 1970, București). Absolvă ATF în 1994, iar în 2011 debutează în lungmetraje cu *Bună! Ce faci?*, povestea unui navigator pe Internet atras de o misterioasă femeie, fără să știe că aceasta e propria nevastă. Trama e banală, actorii îngrozitor de afectați, până și corepetitorul pianului, la concert, întoarce paginile partiturii cu grava conștiință a răspunderii sale. Singurul lucru de reținut este ideea grafică a obsesiei chatului, ca replici-balon transcrise în diferite spații ale mizancadrului. Idee care nu duce prea departe, pentru că autorii nu mai știu cum s-o pună în valoare. Până la urmă nimeresc într-un duet de operetă, având ca stimul profunda voce a unui violoncel care geme, din greu, erotic. Comedia, originală în felul ei, a fost selecționată de revista *Variety* pentru promoția anului. În 2013, regizorul a terminat *Domnișoara Christina*, ecranizare după Mircea Eliade, povestea unui derapaj între vis și realitate și primul film cu strigoi din istoria cinematografiei românești. În atmosfera slab iluminată de sfeșnice pâlpâinde, Maftei își continuă contribuția la filmul nostru comercial printr-un romantism desuet, în care abundă îngroșările, cu trimiteri directe la *Nopțile de sânziene*. Dacă personajele vorbesc cu subînțelesuri apăsate, iar Maia Morgenstern recită, cu ifose de tragediană, strofe din „Luceafărul", filmul anunță totuși o carieră promițătoare, prin firesc și sinceritate, cea a micuței interprete a Siminei, Ioana Sandu.

MARCOCI, Dan (n. 29.01.1953, Roman). Absolvă IATC în 1976, lucrează ca secund la Buftea și face scurtmetraje utilitare. Debutează în cadrul filmului „omnibuz" intitulat *De patru ori start*, în 1980, alături de Cornel Diaconu, Constantin Păun și Dumitru Dinulescu, iar în 1983 se lansează cu *Mult mai de preț e iubirea*, un „film de stări", specialitate de bază a școlii noastre cinematografice, sprijinit de astă dată pe o actriță care ar fi meritat mai mult de la cineaști: Rodica Negrea. Aici are un rol de ingenuă,

fără profesie, care câștigă la Loto una sută mii lei și pleacă glonț la București, să-și cumpere soț cu viză de Capitală. În anul următor, Marcoci recidivează cu *Scopul și mijloacele*, transpunere a unui roman de Dinu Săraru, abia apărut, combinație cuminte de scheme „la vedere", conflicte între tată și fiu, care poluează întreaga schelărie a decupajului.

MARCUS, Manole (n. 8.01.1928, București – d. 12.10.1994, București). Absolvă IATC în 1955, pentru a debuta, trei ani mai târziu, în tandem cu Iulian Mihu, cu *Viața nu iartă*. Drama inspirată de trei nuvele ale lui Alexandru Sahia (*Moartea tânărului cu termen redus*, *Întoarcerea tatei din război* și *Câmpia de sânge a Mărășeștilor*) a surprins, în contextul cuminte al epocii, prin insolitul opțiunii expresioniste. Dar ceea ce la sfârșitul anilor '50 părea, la noi, performanță, în Apus nu era decât „modernism crispat, greu de digerat", cum diagnostica indulgent *Frankfurter Rundschau*, un deceniu mai târziu (29 noiembrie 1968), sau (cum spune Boussinot în enciclopedia sa) „supralicitându-și un pic talentul, (autorii) dau dovadă de stângăcie". După acest film, în care e greu și riscant să spui ce aparține unuia sau altuia dintre cei doi, tandemul se desface, ca orice lucru artificial. Marcus încearcă, în opera sa, menținerea unui echilibru, pe când Mihu se poziționează la polul excentricității. Profitând de o destindere a regimului, în cadrul căreia genul comediei e la preț, Marcus solicită un întreg pluton de actori de gen ai epocii (Liliana Tomescu, Toma Caragiu la debut, Ștefan Tapalagă) în distribuția comediei *Nu vreau să mă însor* (1960). Dramaturgia nu prea are haz, dar părțile ei muzicale sunt bine puse în valoare, iar coregrafia lui Oleg Danovski e strălucită. Irina Petrescu lansează, în film, șlagărul *Am găsit un cântec*, care va face mare vâlvă. În anul următor realizatorul își dă măsura cu *Străzile au amintiri*, elegiacă evocare a cartierelor populare de odinioară, pe un scenariu de poetul grec Dimos Rendis în colaborare cu Ioan Grigorescu. Dialogul, amendat probabil de redactorii studioului, este de o „principialitate" insuportabilă. Secvențele cele mai izbutite sunt, de altfel, cele tăcute. Pe aceeași rețetă bate și *Cartierul veseliei* (1964), altă verigă din lanțul „epopeei mahalalei muncitorești", căreia scenaristul Ioan Grigorescu s-a străduit să-i redea culorile tari, pitorescul desuetului dindărătul „bravei lupte proletare".

Calitatea regiei o constituie atmosfera, amestecul de grotesc și tragic al periferiei.

Un eșec usturător pentru regizor va fi *Zodia fecioarei*, din 1966. Dramă a incestului, ea e plasată la țărmul Mării Negre, unde ambianța relicvelor dorice l-a întors pe scenaristul Mihnea Gheorghiu cu fața spre tragedia antică. Dilema contemporană a fost plasată în contextul unei dionisiace serbări a recoltei, în sălbatic ritm de jocuri tracice, ceea ce-i permite realizatorului practicarea unui expresionism neaoșist și a unui contrapunct râsu'-plânsu' între chip și măști, neexperimentat, până atunci, în cinematograful nostru și care i-a intimidat pe criticii slabi de coloană vertebrală sau de informație. Alaiurile de fauni dezlănțuiți, croindu-și drum printre vii, în acordurile muzicii lui Tiberiu Olah, ar fi putut impresiona dacă hibridul ambianței n-ar fi anulat tensiunea. „Încearcă să toarne o tragedie modernă în tipare clasice. Întregul apare discontinuu", diagnostica *Bianco e nero* pe marginea acestui produs neautentic și inform al complexului „Noului Val". *Zodia*... a înscris un record al inadecvării, stridențelor și falsității într-o tentativă declarată a scenaristului, pe atunci administrator al cinematografiei socialiste românești, de a crea mitologie în laboratorul propriu de convențional semidoct. Un alt film ratat ne pare *Canarul și viscolul* (1969), o poveste de conspirativitate, în care un militant își așteaptă legătura rebegit de ger într-un cimitir pustiu. Nuvela *Lupta cu somnul* a lui Ioan Grigorescu îi furnizase cineastului o tentativă de cinema oniric, unde smulgerea din ațipeală trebuia să fie, deopotrivă, tramă și metaforă. Intenție interesantă în sine, debil elaborată de regizor, dar salutată cu ovații de critică, fiindcă se alinia ravagiilor conjuncturale ale onirismului în literatură. În 1971, realizatorul e răsplătit cu un Mare Premiu ACIN pentru *Puterea și adevărul*, o tentativă de a investiga, părtinitor, două decenii de experiență socială sub pretextul confirmării „socialismului național" al lui Ceaușescu. Ceea ce rezultă e un studiu, adesea interesant, al dialecticii alienării adevărului sub presiunea pumnului puterii, dar partitura riscantă a dramaturgului Titus Popovici (Premiul ACIN) e tratată de regizor expozitiv și fără nuanțare, descurajată parcă de lipsă de convingere. Urmează, în triptic, *Conspirația* (1972), *Capcana* și *Departe de Tipperary*, ambele în 1973, filme care pretindeau să reproducă anii de rezistență sângeroasă care au precedat stabilizarea regimului socialist. Atuul filmului următor, *Actorul și sălbaticii* (1974), îl

reprezenta scenariul lui Titus Popovici despre teatrul de revistă postbelic și inventând un personaj, Caratase, care amintea de incisivul C. Tănase. Amalgamând genuri diferite, precum estrada, burlescul, pamfletul și chiar rechizitoriul politic, le asigura, mai ales lui Caragiu și Diaconu, apariții de excepție și înscria un remarcabil succes de public: 5.452.000 de bilete solicitate. Cu *Operațiunea „Monstrul"* (1976), Marcus aborda, pentru prima oară în aproape 20 de ani de carieră, în mod critic actualitatea, prin povestea unui ștab care își poartă cu sine, într-o vacanță de întreceri pescărești, trena servilă a subordonaților. Bunăvoința unora a văzut aici o „fabulă curajoasă", alții o satiră a ticurilor nomenclaturii, ba chiar „ținte" subversive care ar fi vizat „indubitabil" chiar „monstrul cel mare"! În ce mă privește, n-am descifrat decât un prilej de microrecitaluri, asezonate cu umor pescăresc de același Titus Popovici. După un film polițist oarecare, *Cianura și picătura de ploaie* (1978), cu un larg cerc de suspecți, piste paralele înlăturate una câte una, enigme descifrate în final, tot ceea ce i-ar trebui unui film polițist (mai puțin nervul care dă savoarea genului), și unul educativ, despre șantiere, *Omul care ne trebuie* (1979), lecție a lui Ștefan Ciubotărașu despre „omul dintr-o bucată", Marcus reintră în tema rezistenței antifasciste cu *Punga cu libelule*, în 1981. Subiectul e șablon, rudimentar și pueril, abundând în inadvertențe disimulate prin delir formalist, vechi truc al filmelor „de serviciu" pentru a deruta și flata critica. În 1982, regizorul ecraniza *Orgolii*, succes de librărie al lui Augustin Buzura. Intimidat de ambiguitățile romanului, realizatorul nu mai acorda atenție propriului limbaj, retrăgându-se „strategic" în fața ofensivei cuvintelor, structurând epicul ca un dialog permanent al prezentului cu trecutul. Rezulta un hibrid de literatură și film, în care abundau aluzii politice curajoase, dar recitate într-o ambianță convențională. După o autocritică satiră intitulată *Ca-n filme* (1984), montaj paralel între descrierea vieții reale a eroilor și varianta fictivă fabricată în retortele „Casei de filme" (temă „fușerită", cu un deceniu înainte, și de Iulian Mihu în *Nu filmăm să ne-amuzăm*), cineastul mai încearcă, în 1984, o ecranizare a cunoscutei comedii de Camil Petrescu *Mitică Popescu*, care atrăgea atenția prin factura inedită: primele 10 minute, complet lipsite de dialog, cu plimbări prin grădina publică, un bal și o proiecție de film mut, emanau parfumul epocii de după Primul Război Mondial. Dar comediei îi lipsea, în mod fatal, verva… Cariera cinematografică a regizorului

se încheia în 1989, cu un ambițios film istoric, *Marea sfidare*, cea aruncată de România, nazismului, prin sprijinul acordat Poloniei. Dincolo de manifestarea retorică a bunelor intenții, mai lipsea dimensiunea psihologică a caracterelor, marcată mai mult prin costumație (Lia Manțoc, Premiul ACIN).

MARDARE, Lucian (n. 21.09.1928, Sărulești, Călărași). Face întâi studii de filosofie și termină regia cinematografică în 1962. Va fi multă vreme asistent și regizor secund solid și eficace, cu două tentative de a evada ca realizator: filmul „de șantier" *Zbor planat*, în 1980, o conștiincioasă colecție de automatisme impuse genului, și *Din prea multă dragoste*, în 1986, basm modern despre un Făt-Frumos întors la brazdă încărunțit, pentru a rezolva toate problemele satului natal, fără a-și face nici lui, nici publicului vreun serviciu notabil.

MARIC, Marija (n. 1949, Locve, Iugoslavia). Din 1976 se face remarcată cu filme documentare la TV. În 1989 și-a prezentat, la București, debutul cinematografic cu un lungmetraj de ficțiune vorbit în limba română: *Tinerețe frântă/ Slomjena Mladost*, două povești paralele de iubire, înăbușite de cei din jur. Sub bagheta regizoarei de peste Dunăre, patru tineri bucureșteni și-au putut confirma etalonul valoric: Dan Puric, credibil și expresiv în rolul unui fătălău, Carmen Trocan, numai clocot și patimă, alături de Adrian Titieni și Radu Amzulescu. Pentru publicul românesc a fost descoperirea unui teritoriu inedit al românilor din Banatul Sârbesc, „planetă" etnografică deosebită, cu o limbă de rar întâlnită savoare, cea a romanului inspirator al lui Mihai Avramescu, apărut la București în 1953. Au fost calități convingătoare de cineast într-o exacerbare de paroxism fiziologic (viol, crimă, bătăi), printre acțiuni expediate uneori fără suficient temei psihologic.

MARINESCU, Şerban (n. 27.05.1956, Pitești). Studii IATC terminate în 1980. După o scurtă perioadă de asistență, debutează în 1984 cu o ecranizare după Gala Galaction, *Moara lui Călifar*. Fantasmele duhovnicului-scriitor sunt tratate de regizorul debutant neutru, într-un realism plat, total lipsit de afinitate cu încărcătura poetică a ambianței Deliormanului. În conjunctura cinematografiei noastre provinciale, nou-venitul e totuși imediat consacrat de un Premiu pentru regie de la ACIN. Mai reușit ne pare, în 1986,

Domnișoara Aurica, ce captează o filieră rar abordată a literaturii lui Eugen Barbu, fresca romanescă. De pe palierul ei, povestea implică spectaculos tipologii marginale, la intersecția faunei interlope cu micii tejghetari din preajma „Gropii", vânzători de tot felul, chiar și actorii de „revistă" de la Cinema „Marconi", printre care strecoară și un sumbru ucigaș de femei. Rotind, obsesiv, în imagine trupe de jandarmi, polițiști și agenți secreți, împrumutând masiv din atmosfera piesei *Gaițele* de Kiriței, dar și din *Ediție specială* de Daneliuc, Marinescu invocă ecoul „luptelor ceferiste" din 1933 printr-un pestriț tablou de moravuri, în șarje violent contrastante și voit, dar neizbutit tragice. Surprinzătoare, temerară și impunătoare compoziția Margăi Barbu, despre posibilitățile de interpretă ale căreia lungul șir de Anițe și Zulmii nu spuneau prea mult. Filmul a fost copleșit de o droaie de premii ACIN – pentru interpretare (Marga Barbu și Valentin Uritescu), dar și pentru scenariu, costume, imagine și, bineînțeles, regie. Vedetă de „nou val", pentru o vreme Marinescu revine în actualitate cu o altă frescă social-istorică, *Cei care plătesc cu viața* (1989), adaptare decorativă, la nivelul de experiență și înțelegere al realizatorului, pornind de la *Patul lui Procust* și *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Inițial proiectul fusese al lui Mircea Veroiu, dar devenise vacant, în 1986, odată cu opțiunea exilului acestuia. „Încremenirea în eseu" a filmului românesc își spune și aici cuvântul: Ruscanu are masca unui Bălcescu, Maia Morgenstern, prost distribuită și condusă, reface *Traviata*, iar salonul ministrului asasin aduce, hiperbolic, cu un muzeu al statuilor de ceară populat de personaje fantomatice printre care lunecă valeți stilați. Totul e fals, afectat și hidos. Mărinimosul juriu ACIN îi decernează, din nou, Premiul pentru regie, Premiul pentru imagine (Vlad Păunescu) și Premiul pentru interpretare (Mariana Mihuț, Maia Morgenstern și Ovidiu Ghiniță), filmul fiind decorat cu medalii și la Festivalul de film de la Phenian, în 1990. În 1993, ultima „victimă" a inspirației regizorului este Marin Preda, cu *Cel mai iubit dintre pământeni*. Drept „consultant literar" al proiectului e recomandat Ion Cristoiu, prima oară în istoria cinematografiei când se face vorbire de un „consultant literar". Filmul ar fi avut nevoie, mai degrabă, de un... „consultant cinematografic", fiindcă nu se simte nicăieri, nici în episoadele detenției, nici după, detașarea gândirii filosofului în fața nimicniciei umane și a complexității cursului istoriei, fie și a mizeriilor diurne pe care le are de învins, îndurându-le. Dacă „omul vizitat de idee" de care vorbea scriitorul

lipsește din film, cel mai puțin vinovat e interpretul lui Petrini (Ștefan Iordache), întemnițat într-un rol monocord de candid nedreptățit. Mult mai bun și mai spectaculos e anchetatorul Dinică. În 2002, *Turnul din Pisa* e o melodramă rocambolescă erodată de discrepanța dintre kitschul epic și fantezia vizuală reală, care luminează unele secvențe prin simțul acut al detaliului și construcția portretelor. Veteranul Gheorghe Dinică este lansat, pentru prima oară, în numere muzicale, fie ele și cântece de pahar. *Magnatul*, din 2004, e povestea unui biet om urmărit de interese obscure și invidii, amenințat de datorii la fisc neachitate, trădat de cei mai apropiați prieteni, renegat de propria fiică și demoralizat de un cancer care se anunță nemilos. În acest film al încremenirilor schematice nimic nu se leagă, dramele sunt simulate, iar personajele devin caricaturi în debilitatea dramaturgiei lor. Un alt film recent al autorului datează din 2007 și e intitulat lapidar *Țicăloșii*. E un reportaj-pamflet la adresa luptelor politice din România postdecembristă, inspirat de romanul lui Dinu Săraru *Ciocoii noi cu bodyguard*, prin care realizatorul se postează, mai aproape ca oricând, de obiectivul multor regizori din generația sa – jurnalistica, însoțită de versatilitatea-i caracteristică. La liziera dintre ficțiune și realitate, Marinescu își înconjoară acțiunea polițistă cu elemente de autenticitate perimată, precum comentatori reali de TV (mediu care acoperă oricum un mare spațiu din imaginea cinematografică a filmului) și VIP-uri smulse direct din realitate, de la Octavian Paler la Mircea Vintilă, Nelu Ploieșteanu și Dan Diaconescu. Intriga e neglijent improvizată cu personaje abstracte pe care autorul nici nu se mai ostenește să le individualizeze. Mai e oare, după aproape trei decenii de exercițiu profesional, ceva de așteptat de la Șerban Marinescu?... *Tanti*, ajuns pe ecrane în 2010, nu ne-a făcut mai optimiști! Este povestea unui om de afaceri belgian, căsătorit cu Marilena, dar care a dezvoltat o pasiune secundară pentru drăgălașii copii ai străzii din boschetele bucureștene. De dragul trăiniciei menajului, Marilena e nevoită să accepte instabilitatea conjugală pricinuită. Ea adăugă obișnuitelor explorări senzuale testarea antidrog și inventivitatea în a consilia cuplurile doritoare să iasă din rutina matrimonială. Până la urmă, aventura duce, în focul sevrajului, la un deznodământ letal.

Scenariul haotic poartă semnătura lui Mircea Daneliuc, care, asaltat de alte proiecte cinematografice dubioase, și-a abandonat

textul, predându-l, părinte denaturat, prietenului său Șerban Marinescu. Urmărim astfel, cu filmări din mână și de pe umăr, o paradă de escrocherii care de care mai confuze, cu un automobil dezmembrat, cu exerciții colective toxicomane, înscenări cu fotografii compromițătoare sau răpiri eșuate, într-o tentativă de a combina din titluri de gazete o salvă de trimiteri „satirice" la adresa societății noastre de tranziție atât de contestate. Dar intențiile creatorilor rămân vagi, plictisul este amestecat cu sila, platitudinea incoerentă cu abjecția atroce. Din punct de vedere tehnic, copia văzută la sala „Elvira Popescu" (după renovarea ei din 2011) a fost catastrofală – filmul ar fi trebuit subtitrat pentru a fi înțeles măcar pe sfert. Rămâne de văzut cum va fi *Șarada*, pe care Șerban Marinescu o anunța după 2010, pe un scenariu de Radu F. Alexandru.

MĂLĂELE, Horaţiu (n. 31.07.1952, Târgu-Jiu). Face studii de actorie și desfășoară o activitate vie de interpret de scenă și film, dar și animator de teatru, inepuizabil în a găsi fiorul tragic în spațiul comic. Acesta este și codul în care trebuie descifrată *Nunta mută*, debutul în regia de film al lui Mălăele, săvârșit, după îndelungi și lăudabile ezitări, în 2008.

Trama e simplă: o echipă TV descoperă cu surprindere un sat populat doar de bătrâne văduve. Primarul le destăinuie povestea locului unde, cu 50 de ani în urmă, armata rusă le-ar fi impus localnicilor transformarea unei petreceri nupțiale în doliu din cauza morții lui I.V. Stalin. Noaptea, cu ferestrele acoperite, ei au încercat o nuntă mută. Dar n-au reușit să-și înăbușe vitalitatea caracteristică românului, și ocupanții sovietici i-au ucis pe toți bărbații satului, cu mire cu tot! Preluând tema unui interesant exercițiu de fantezie la clasă, o „nuntă mută", convențional propusă de profesorul Octavian Cotescu, autorul o înflorește și-o politizează până la neverosimil, bagatelizând dramele reale ale epocii. Din materialul dorit tragic, el extrage o comedie excentrică, împodobită cu un pitic, un monociclu și alte ciudățenii, într-o hărmălaie asurzitoare, transformată brusc în liniște, ca o eliberare. Mălăele contribuie cu efecte aduse direct din teatru, dar străine de cinema (deși taraful mut și-ar putea avea sorgintea în comediile fraților Marx), iar burlescul înghite până și tragedia. Prestigioasa revistă pariziană *Positif* îl definea ca pe un „cinema propagandistic stângaci și grosier, îndopat cu martirologie, împânzit de simboluri și maltratând istoria spre profitul unui naționalism naiv și mincinos".

Dar Jean Tulard, autorul unui *Guide des films* de bună reputație, remarcă în filmul care a rulat în Franța sub titlul *Au diable Staline, vive les mariés!*, dincolo de stângăciile construcției, „frumusețea poveștii care amestecă fantastic desfrâul și tragedia politică".

Din 2010, regizorul anunța alte proiecte, de astă dată de arzătoare actualitate, intitulate elocvent *Doar cu buletinul la Paris*, după un scenariu de Denis Dinulescu, și *Funeralii fericite*, pe un libret de Adrian Lustig.

MĂRĂSCU, Tudor (n. 10.11.1940, București – d. 22.01.2012). În 1970 absolvă IATC ca regizor de teatru, apoi dă de gustul filmului, după un deceniu de îndelungat exercițiu în televiziune. Debutează cu *Bună seara, Irina!* (1980), o zi și o noapte din existența unui navigator, într-o flotă în care ritmul creșterii navelor îl întrece pe cel al formării comandanților. Nici n-a coborât bine pe sol, și e anunțat că pornește a doua zi spre Brazilia. Noaptea e decisivă, fiindcă, la capătul puterilor, femeia geme: „Nu mai am 20 de ani!". Tema plauzibilă e însă banalizată prin tratare: evident, soția își va surprinde consortul în „flagrant" de moment-limită, luptând cu imposibilul, și va învăța să-l admire parcurgându-i jurnalul ale cărui fragmente poetice le ascultă și spectatorul în lectura unei voci interioare. Film de stări, banalizate prin tratare, cu intrigă rudimentară: fidelitatea navigatorilor și dificultatea existenței soțiilor lor. Nici *Învingătorul* (1981), despre un pugilist doborât, nu înseamnă o adevărată victorie pentru cineastul prezumtiv, când compromite un posibil studiu psihologic al ratării. În *Singur de cart* (1984), un caz de reintegrare dificilă în viața socială este deservit de o garnitură de accente narative false, dialoguri artificiale și retorice, situații forțate, iluminate totuși de prezența magică a Irinei Petrescu. Registrul omului de cinema e minor și în *Încrederea* (1985), film din familia lui *Pas în doi*, cu tineri muncitori rătăcind într-un mediu ostil și incomprehensiv. Dar polarul-anchetă e lipsit de tensiune, frizând adesea artificialul prin „limba de lemn" a „organelor": „În societatea noastră, cauțiunea înseamnă încrederea pe care o acordăm oamenilor", spune un procuror „cu față umană", manierat și meloman, care își susține investigația pe fundalul muzicii preclasice. Falsul situațiilor e amplificat de îndrumarea defectuoasă a interpreților (Damian Crâșmaru, Victor Rebengiuc, Dana Dogaru), plini de emfază și ostentație. Cât despre „cântecul de lebădă" al cineastului, *Miracolul*,

din 1988, dedicat bătăliei pentru recuperarea terenurilor nisipoase într-o atmosferă de western, în care Colea Răutu se războia cu stihiile naturii și credințele ancestrale, el rămâne memorabil doar datorită unui tânăr operator, Cristian Comeagă, care își afirmă puternicul talent, trădat regretabil ulterior.

MĂRGINEANU, Nicolae (n. 25.09.1938, Cluj-Napoca). Absolvă studii de imagine care-l recomandă ca pe unul dintre cei mai instruiți și inspirați profesioniști ai camerei din anii '70 (distins cu Premiul ACIN pentru *Tănase Scatiu*, în 1976). Debutează regizoral în lungmetraje de ficțiune în 1979 cu *Un om în Loden* (după romanul lui Haralamb Zincă *Moartea vine pe bandă de magnetofon*), menit să întrețină vigilența împotriva turiștilor străini, printr-un dialog funcțional, fără sclipiri de inteligență sau umor. Regizorului, care-și asumă și imaginea (Premiul ACIN), nu-i rămâne în acest polar precar și tezist decât să se joace de-a misterul, privilegiind filmări în penumbră și secvențe nocturne, într-o redundantă elocvență a cadrului expresionist. Deși Rebengiuc face un rol „care te lasă cu gura căscată!" (conform Mirunei Runcan), măsura valorii și-o poate da cineastul abia în *Ștefan Luchian* (1981), care-i marchează efortul încununat de succes de a evita pericolul unui film biografic solemn și scrobit. Luchian nici nu e arătat pictând, e doar scăldat în atmosfera stilistică a pânzelor sale (imaginea: Călin Ghibu, Premiul ACIN). Abia în ultimul sfert de oră îl vedem pregătindu-și șevaletul, grundul, paleta și, mai ales, „modelul", buchetul de flori. Metamorfozele lui Luchian sunt percepute într-un șir de impresii care surprind contrastul tragic dintre vitalitatea inițială a artistului și lentul său crepuscul. *Întoarcerea din iad*, din 1983, e o bizară reluare a filmului antebelic *Datorie și sacrificiu*, inspirat de fapt din nuvela *Jandarmul* a lui Ion Agârbiceanu, căreia regizorul îi caută o lectură proprie într-o ambianță de cultură folclorică rar folosită în filmul românesc. Pasiuni, panică și neliniști, în imaginea de paroxism a lui Vlad Păunescu, scenografia expresionistă a lui Radu Corciova, muzica sugestivă a lui Cornel Țăranu și costumația adecvată a Desdemonei Lohinshi (toți beneficiind de Premiul ACIN), completează performanța. Tot de o nuvelă, de astă dată a lui Slavici, e inspirată și *Pădureanca*, unde regizorul reînvie lumea contradictorie a satului transilvan din epoca dominației austro-ungare. Pe un scenariu riguros, într-o creștere constantă a tensiunii spre

paroxism, sunt dispuse puternice creații actoricești: figura tragică, strălucit întrupată de Rebengiuc, sau ingenua apariție a „Pădurencei" (Manuela Hărăbor) ori pata de culoare aruncată de Pupăză, „prostul satului". De altfel întreg ansamblul interpreților e privilegiat de calitatea scenariului și regiei.

Cu *Flăcări pe comori*, din 1987, regizorul revine la Agârbiceanu, atât de frecventat în epocă, emițând pe trei paliere simultan: flacăra patriotică a tinerilor, ipocrizia puterii care calcă peste cadavre și obsesia aurului în lumea satului, cu destinele ei. Dar notația realistă cu portretistica viguroasă deschisă spre fabulos e diminuată prin absența avântului semnificant. *Undeva în Est* (1990), ecranizare a romanului lui Augustin Buzura *Fețele tăcerii*, dă prilejul reluării unei mai vechi teme a cinematografiei noastre, cooperativizarea socialistă, din punctul de vedere al dezrădăcinării țăranului. Din păcate, maniheismul cu care tema era tratată sub zodia realismului socialist e întors pe dos, chiaburul devenind integral „pozitiv", iar „bravul" militant de partid, condamnat fără rezerve. *Un bulgăre de humă* (1991), evocare a duhului prieteniei dintre Creangă și Eminescu, datorează mult lui Dorel Vișan, care-l retrăiește a doua oară pe memorialist, cu vitalitatea-i pantagruelică, cu buruienoasa-i și stihinica țărănie, un Diogene în butoi. Regizorul se dovedește din nou profesionist, cadrele operatorului Relu Morariu au forță evocatoare, până și adorabila haită de mâțe care face fundalul acțiunii din bojdeucă e la locul ei. Dar greșit îndrumat, dezechilibrând chiar filmul, ne-a părut Eminescul lui Pintea, hieratic și statuar. Asta fiindcă întregul scenariu (M.R. Iacoban și Mărgineanu) nu e o construcție dramaturgică autonom cinematografică, ci o acumulare, pur ilustrativă, de anecdote, puse în circulație de memorialiștii vremii.

Un film neașteptat de puternic dă cineastul în 1993, *Privește înainte cu mânie*, în care descrie disoluția unei familii muncitorești sub presiunea dureroasă a „tranziției". Alături de *Balanța*, filmul care aborda temerar actualitatea socială românească cu un realism izvorât din observarea fenomenelor autentice, s-a bucurat de cel mai mare ecou prin festivaluri internaționale, de unde s-a întors cu un Mare Premiu (*ex aequo*) la Pesaro, Premiul special al juriului Troia în 1994 și Premiul Bitola pentru imagine lui Alexandru Solomon. În 1999, pe un scenariu abundând în poncifuri jurnalistice, semnat de Răsvan Popescu, intitulat *Faimosul paparazzo*, regia brodează, rotunjind secvență cu secvență, cu migală de artizan,

o producție cinematografică de o surprinzătoare calitate. Deși plasat sub un titlu soljenîțian și consacrat temei experienței carcerale în comunism ca posibilă inițiere religioasă, *Binecuvântată fii, închisoare* (2002) ne-a părut mai puțin convingător. Un asemenea proiect revendica aura poeziei, dar, din păcate, vibranta mărturisire e transcrisă de regizor în limbajul direct al reportajului. Dar a fost răsplătit cu numeroase premii în străinătate: Premiul pentru cea mai bună contribuție artistică la Montréal, Premiul Golden Knight, în Rusia, 2004, Premiul pentru scenariu la Atlanta. În 2007, cineastul revine cu un film încărcat de false nostalgii – *Logodnicii din America*. Într-o fabuloasă vilă de pe malul Snagovului, Sanda își primește cea mai bună prietenă din tinerețe, Maria, femeie de succes, realizată prosper în America. Gazda e decisă să declanșeze un „moment al adevărului" în ce privește trecutul care amestecă, în el, dragostea cu poliția politică, maternitatea cu o confuzie generală a sentimentelor. Povestea, forțată până la limita implauzibilului, creează însă posibilitatea unor prezențe interpretative: Ploae, până acum ingenuă a caracterelor integre, e utilizată pentru prima oară în registrul tuturor abilităților ei, numai zâmbet, viclenie și venin, Crețulescu, calmă, caldă, are surprinzătoare schimbări de registru, Iureș, fermecător în vulnerabilitatea de care e conștient, Mălăele, homosexual înțelegător cu toată lumea ș.a.m.d. Forța acestui film, realizat parcă de Malvina Urșianu, stă în interpretare, până în clipa când povestea însăși nu mai e credibilă nici pentru actori. Cel mai recent film al regizorului, *Schimb valutar*, din 2008, combină *Privește înainte cu mânie* cu un *Hoții de biciclete*, în care realizatorul își reconfirmă interesul pentru latura socială a vieții României contemporane. După ce și-a vândut casa, mobila și mașina ca să-și ducă familia în Australia, Emil cade victimă unui șmenar, pierzându-și economiile în valută. În Bucureștii străini, el rămâne doar cu Lili, demimondenă din Chișinău și studentă la Drept, care face trotuarul pentru banii necesari în sesiune. Dacă lucrul cu protagoniștii lasă de dorit, regizorul își colorează filmul prin mici portrete atent elaborate, deși finalul poveștii rămâne laborios și implauzibil. Prin 2010 Mărgineanu își anunța, ca proiect, filmul *Tatăl*.

MÉREY, Adolf (Adolf Merkl) (n. 07.02.1877, Hatvan, Ungaria – d. 12.03.1918, Budapesta). După ce a fost directorul unuia dintre cele mai frecventate cabarete din Cluj-Napoca, își încearcă puterile

și în comedia cinematografică, realizând, în 1915, *Jiddish ballad*, urmat de *Judith Simon*. Mérey recidivează, în același an, cu *Az Alvajáró* (*Somnambulul*), despre un soț nefericit care ajunge să mimeze somnambulismul pentru a se mai debarasa, măcar din când în când, de tirania consoartei. Burlesca a fost filmată în grădina de vară a restaurantului Donath din Cluj-Napoca. În 1917, în *A Hattestparacsnok* (*Comandantul a șase corpuri*), un actor amețit de popularitate nu mai știe cum să se împartă între cele șase corpuri pe care și le-a subordonat. Nu „corpuri de armată", cum s-ar fi putut interpreta din titlul ambiguu într-un film realizat în conjunctura războiului mondial, ci șase corpuri tinere și vibrante de fete care abia așteaptă să fie răsfățate. Frivolitatea ironizează, subtil, militarismul titlului. O lume epuizată de beligeranțe zâmbește mânzește într-o comedie pentru care s-a filmat și un fragment din opereta *Prințesa circului*, în interpretarea corpului teatral din Cluj-Napoca, oraș unde au fost localizate mai toate exterioarele. Cariera cineastului, în vârstă de 40 de ani, avea să fie încheiată perfid, înainte de vreme, de o boală necruțătoare.

MERGAULT, Isabelle (n. 11.05.1958, Paris). Începe ca actriță, evoluează ca scenaristă și, în 2006, ajunge „la comandă", adică la regia cinematografică, în *Je vous trouve très beau* (*Vă găsesc fermecător*), comedie „agricolă" cu Medeea Marinescu în rolul principal feminin, alături de Louis Blanc. Un fermier văduv, căruia îi crapă dinții după un argat neplătit, e sfătuit de o consultantă matrimonială să-și aducă nevastă din România, „unde fetele sunt gata la orice ca să trăiască în Franța". Omul debarcă la București și pune ochii pe Elena, tânără care-i pare pregătită pentru viața la țară. „Mariajul" nu prea e potrivit: el e ciufut, ea e plină de viață. Dar, cu farmecul ei, femeia venită „de la țară" dintr-o țară „înapoiată" îl trezește la viață, îl îmblânzește și-l civilizează. Cuplul actorilor redă cu pasiune și bucurie situația. Blanc găsește un personaj rar căruia îi poate explora umanitatea, iar românca Medeea se bucură de prilejul de a le arăta francezilor, și poate lumii (fiindcă filmul a avut un imens succes comercial), ce forțe ignorate de cineaștii compatrioți ascunde în aparenta ei fragilitate. Medeea, „delicioasă tânără actriță", cum o apreciază filmologul Jean Chalmont, în *Le nouveau guide des films* al lui Jean Tulard, e într-adevăr extraordinară, iradiază solar bucurie, din care glisează evoluând multiplu în dificilul echilibru dramă-comedie. Dar autoarea, debutantă, își

împleticește, spre sfârșit, filmul, printre zorzoane de melodramă. Ea îl face pe fermier să-i dea în dar vizitatoarei 160.000 de „euroi", cu care aceasta se întoarce la București, unde deschide o școală de balet și își mobilează un apartament de lux, după care se întoarce, din nou, mai îndrăgostită ca oricând, la ferma binefăcătorului ei francez. Tot acest „chabadabada" distonează penibil cu ceea ce fusese dezvoltat până atunci și dăunează imens asupra impresiei finale a spectatorului. În 2010, realizatoarea își convoacă din nou pe platouri actrița favorită cu *Donnant, donnant*, alături de Daniel Auteuil și Sabine Azéma. Înainte de a fi scenaristă și regizoare, Margault a fost actriță. De aici, poate, și una dintre principalele ei slăbiciuni: dificultatea de a conduce interpreții. Sub conducerea ei până și un actor de excepție precum Auteuil consternează prin cabotinaj, din prima secvență a filmului până în ultima, în care se prăbușește, definitiv, în derută și ridicol. Ceea ce posedă realizatoarea este darul de a vizualiza original câte o situație, mai ales dintre cele lipsite de dialog, ca momentul în care inocentul evadat are tentația garottei: el se apropie, cu un fular, de gâtul fragil al fetei, învăluind-o apoi într-un gest protector, sau fotogenia în care rezolvă, subacvatic, secvența tentativei de sinucidere. De remarcat e și performanța de a transforma un accident cerebral în substanță de comedie. Din păcate însă, tentația stereotipării comerciale și simplismului învinge, și filmul derapează într-un falset, din care se desprinde, din când în când, echilibrul Medeei Marinescu, într-un rol dificil, îmbinând credibil diavolii cu „angelii radioși".

MEYER, Johannes. Realizează în 1936, la Berlin, *Die unmögliche Frau* (*Domnița din Câmpina*), pe un scenariu semnat de Thea von Harbou, cu un subiect rezumat laconic de presa vremii: „dragoste, petrol și afaceri". În revista *Vremea* din 20 martie 1938, un critic descrie mai amănunțit ce vede eroul german al filmului în România vremii: „Mai întâi, prin fereastra trenului «von Berlin nach Bukarest», o câmpie admirabilă pustie, din care răsar cactuși, apoi Camera deputaților, clopotnița anexă, Calea Victoriei, șosele prăfuite, mizerie, râpe (…) rada Constanței, cazinoul, o plaje lângă el cu un pumn de nisip pe trei pietre, Câmpina, unde în timp ce doamna Mănescu tratează vânzarea fabricii și eventual căsătoria, Wiegand are timpul să asedieze o sondă, să o monteze, să foreze

și să dea păcură…"[1]. Nu dispunem de alte date despre cineast și nici nu știm ca domnul Meyer să mai fi recidivat în profesia sa de regizor de film.

MIHAIL, Jean (n. 5.07.1896, Hălăucești, Iași – d. 12.03.1963, București). În ce privește anul nașterii lui Mihail există o controversă nedeclarată. În 1969, în dicționarul ei biofilmografic de cineaști români, Cristina Corciovescu dădea ca sigură data de 1896. Dar în toate dicționarele ulterioare semnate alături de B.T. Rîpeanu (*1234 cineaști români*, 1996, sau *Lumea filmului*, 2005) anul e modificat cu nu mai puțin de un deceniu, devenind 1906. Dacă am lua act de acest calendar, ar rezulta că Jean Mihail ar fi fost asistent de regie la studiourile vieneze la vârsta de 14 ani, iar la 18, debuta la București în lungmetraje. Oricât de precoce și de dotat ar fi fost cineastul, asemenea performanțe ne par implauzibile, dar ele reflectă inerția istoriografiei noastre de film, care, dacă a apucat să tipărească o eroare, o duce până în pânzele albe, așa cum s-a întâmplat și cu atribuirea girului regizoral al filmului *Independența României* lui Grigore Brezeanu. Dar să ne reîntoarcem la cineast și la *Păcat*, ecranizarea caragialeană care marchează aniversarea lui din 1924. La vremea sa, filmul a provocat scandal în mediile bisericești, care au pretins interzicerea difuzării până la înlăturarea finalului, scăldat în sângele eroilor filmului, amorezi incestuoși fără s-o știe. Critica a elogiat însă „punerea în scenă, grija pentru ansamblu și figurație" (conform unei cronici din *Clipa*), impresionată „de dramatismul cu care a jucat, în ultimul act, George Aurelian". În 1925, Mihail purcedea la o altă adaptare, de astă dată a unei piese de Ronetti Roman, *Manasse*, servită de o echipă excepțională de interpreți, în care străluceau, alături, masivul Bulfinski și savurosul comic al trupei din Vilna, Kamen, pare-se inspiratorul inițiativei cineaștilor. Filmul, tablou tragic al confruntării dintre prejudecățile vechii generații și liberalismul celei tinere, a fost proiectat în aglomerările cu emigrație românească din SUA: Detroit, Pittsburgh, Cleveland și altele. *Lia*, din 1927, poveste melodramatică a poftelor pe care le stârnește o inocentă fecioară, a fost luată în răspăr de D.I.

1. *Cf.* Ion I. Cantacuzino, *Producția cinematografică din România: 1897-1970. Filmografie adnotată*, Editura „Alo, București!", București, 1998, pp. 244-245.

Suchianu, care a scris despre personajul jucat de George Vraca: „Ceea ce surprinde la acest tânăr de bună familie este felul său particular de a sta pe scaun. Cu o mână îmbrățișează, protector, tot spătarul, iar celeilalte mâini îi incumbă onoarea de a susține capul eroului. Dă impresia unui om care reprezintă prima generație ce nu mai stă în picioare". Cu tot sarcasmul comentatorului, Vraca a sfârșit „în picioare", dar criticul avea dreptate, fiindcă ceea ce contase aici fusese îndrumarea regizorului. *Povara/Die den Herzen nicht volgen*, realizat în 1928, era tot o melodramă. V. Timuș îi reproșa autorului că s-a ambiționat să scoată un film bun dintr-o piesă proastă. Filmul s-a pierdut, dar o fotografie a cuplului Elvira Godeanu – V. Valentineanu trezește, prin șarmul ei, regretul cercetătorului că nu-i poate vedea evoluând, fie și într-un eșec. Nici dimensiunea sonoră pe care o angajează industria cinematografică nu-l intimidează pe cineast, care răspunde comenzii de a gira versiunea românească a filmului *Televiziune/Ce va fi mâine?*, realizată în versiuni paralele de casa „Paramount". „Totul e prost", aprecia *Rampa*. „De la scenariu la interpretare. Ușurința cu care a fost compus acest ridicol film e de-a dreptul tragică..." Tragică era și situația unui regizor de film într-o țară fără cinematografie, cum era România de atunci, și care, pentru a-și menține „mâna", era gata fie și pentru cel mai aventuros compromis. Ca, de pildă, cel intitulat *Chemarea dragostei/Rapsodia Română*, din 1932, „film sonor și cântat, fără dialoguri…", preciza textul de promovare. „Bandă ridicolă, lipsită de orice efect cinematografic, subiect pretențios și banal, sonorizat lamentabil", penaliza producția Ion Cantacuzino în *Viitorul*. Ceea ce nu-l descuraja pe regizor, care, în 1934, la Budapesta, participa la o producție în șapte versiuni paralele (franceză, germană, engleză, rusă, italiană, cehă și română). *Marie*, filmul turnat de Paul Fejos, era naiv, fermecător și inegal, dar punea în valoare o Annabela de o memorabilă varietate expresivă. „De opt ori în același rol, cu actori de altă naționalitate și cu alți regizori (...) a fost pentru mine un adevărat tur de forță", declara actrița care avea de rostit vreo zece replici – mai mult interjecții, în românește. Girant al versiunii române, Mihail i-a încredințat „adaptarea" scriitorului N.D. Cocea și a completat filmul cu exterioare pitorești la Suceag, județul Cluj, alese cu participarea actriței și a lui Fejos. „Unele scene rustice și muzica românească găsesc cu această ocazie interpreți distinși", nota *Gazeta de Vest*, deși aprecia acțiunea ca

„anemică". „O rușine națională!", clama revista timișoreană *Film*. Chiar regizorul român și-a definit ulterior filmul drept „cârpeală", care totuși va fi redifuzată în 1945, ceea ce reprezenta un record, deși încă zece ani înainte Ioan Timuș îl descria, sarcastic, ca desfășurându-se „în cântece de heruvimi și horcăieli de aparat cinematografic defectuos". Este cea mai bună caracterizare și pentru *Trenul fantomă*, de asemenea producție realizată la Budapesta, în versiuni paralele. Producătorii maghiari cumpăraseră, în 1933, drepturile unui film britanic de Walter Forde, din care au preluat, fără reticențe, exterioarele, transmițând această moștenire și versiunii românești pe care o realiza, în paralel, Jean Mihail. Acesta eterniza imaginea lui Tony Bulandra, în aceleași decoruri ale studioului Hunnia din Budapesta, „regia" rezumându-se la dirijarea interpreților în dialogurile, pline de emfază, semnate de Victor Eftimiu.

După război, Mihail are avantajul de a face parte din generația profesioniștilor vechiului cinema românesc și depune eforturi să fie util. Cu prilejul unei campanii electorale din 1950, el realizează, la comandă, *Bulevardul „Fluieră Vântu"*, o comedie nu fără haz scrisă de Aurel Baranga, oscilând în spirit între Caragiale și Tudor Mușatescu, și care are meritul de a conserva chipul și stilul de joc al unor comedieni intrați în legenda scenei românești, precum Jules Cazaban, G. Timică, Ion Fintești eanu, Alexandru Giugaru, Marcella Rusu, V. Maximilian și Radu Beligan. Ultimele sale două producții sunt însă de-a dreptul compromițătoare. *Brigada lui Ionuț* (1954) vrea să fie „dramă" inspirată din lupta minerilor pentru productivitate, la fel de vie și spectaculoasă ca un manual de tehnologie, iar *Râpa dracului* (1956) evoluează, pe un subiect-comandă, la fel de „just". Nu e chiar vina cineastului, care lasă istoriei o filmografie bogată în titluri, datorită spiritului său maleabil, dar și intuiției de a decela și respecta autenticele talente ale interpreților, mulțumită cărora merită să mai privești, nostalgic, imaginea chiar ștearsă a acestora...

MIHĂILEANU, Radu (n. 23.04.1958, București). Provine dintr-o familie de jurnaliști, tatăl său fiind scenaristul filmului *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie. Respins la examenul de admitere la IATC, este acceptat la IDHEC-ul parizian, dar, fără să aștepte încheierea studiilor, face asistență pe lângă Marco Ferreri, lucrează montaj și realizează câteva scurtmetraje. În 1992 debutează cu *Trahir*, coproducție franco-română, o variantă a pactului unui

poet cu Diavolul Securității în „Epoca de Aur". Drama e puternică, bine gradată și bine povestită, în pofida unor momente de stridență, ca reprezentațiile circului piticilor sau scena de amor din celulă dintre Maia Morgenstern și Johan Leysen, actor din stirpea lui Trintignant. Filmul a fost distins cu Marele Premiu la Montréal. În 1998, într-o amplă coproducție Franța-Germania-Anglia, realizează *Train de vie*, tragicomedie a Holocaustului apărută, printr-o coincidență, în anul revelației lui *La Vita e bella*. A fost nenorocul filmului lui Mihăileanu, care, deși pornind de la o idee de efect, deși împănat cu gaguri și chiar bune numere muzicale (compuse de Goran Bregovici), nu avea integritatea metaforică a filmului italian. *Va, vis et deviens*, din 2004, e un film care pune, curajos, în discuție condiția unui copil etiopian luat de valul emigrației în masă și silit să se dea drept evreu din cauza foametei din ținuturile natale. Adoptat de o familie liberală de origine franceză, el trăiește cu spaima că adevărul imposturii sale ar putea ieși la iveală. Ca adult, descoperă nu numai tezaurul iudaismului, ci și prejudecățile rasiale evreiești față de cei de culoare. Mesajul lui Mihăileanu e clar protestatar, dar, din păcate, identitățile restrictive și îngroșate nu pot exprima nici interacțiunea reală a culturilor, nici complexa înrâurire a destinelor individuale. Problematica interesantă e tratată într-un pronunțat stil jurnalistic. Regizorul cioplește un Exod negru, statuar, presărat cu ședințe solemne și exces de retorică, manifestații pacifiste și chiar lungi dispute talmudice, iar momentele dramatice sunt stoarse de ultima lor valență emoțională. Dezbaterea de idei în sine e de bună calitate, câteodată chiar captivantă, dar lipsită de vibrația autentică a operei de artă. Ceea ce n-a împiedicat filmul să beneficieze de un César pentru scenariu și Lebăda de Aur la Copenhaga. În 2009, cineastul a încheiat, din nou, o coproducție cu România, prin filmul *Le Concert*, la care au mai colaborat studiourile franco-ruso-belgiene, un divertisment popular de calitate, cu lacrimi, pasiune, muzică și comedie, dar și cu personaje caricaturizate până la mască. Partea politică a poveștii e șubredă rău și melodrama e improvizată din clișee cu deportări în Siberia ale evreilor, cu un complot comunist ruso-francez la Paris, uitat pe la jumătatea filmului, și chiolhanuri de îmbogățiți la Moscova, care ar fi putut avea haz, dar nu au decât votcă. Umorul gros și repertoriul muzical cult, secvențe din contraste abil legate între ele alături de evidente slăbiciuni ale articulațiilor dramatice, sunt încununate de un final

euforic, înălțător în partitura ceaikovskiană și, în același timp, împins în derizoriu de ostentația melodramei. Totuși, momente ca cel din aeroport, în care romii livrează vize pe loc, sau cel din Paris, în care muzicienii fac comerț de stradă, sunt irezistibile, iar cel mai penetrant lucru din întregul film rămâne o replică: „Adevăratul comunism este ca armonia unei orchestre: din păcate nu ține mai mult decât concertul...".

În 2011, prolificul regizor revenea la Cannes cu o coproducție franco-marocană, *La Source des femmes*, întoarcere la procedeul *Va, vis et deviens*, tribună de mesaje, mișunând de discursuri solemne și idei juste, de astă dată sub drajeul ariilor folclorice ale unui musical improvizat. Filmul a fost caracterizat corect de cotidianul *Nice-Matin*: „Fals film arab în care un realizator francez de origine română se inspiră dintr-o întâmplare petrecută în Turcia, explicând femeilor arabe cum trebuie să se emancipeze prin greva sexului, în timp ce ele nu vorbesc între ele decât despre sex".

MIHELEŞ, Aurel (n. 6.07.1925, Cluj-Napoca). Face studii la VGIK (Moscova). Începe turnând *Două lozuri* (1957), în parteneriat cu Gheorghe Naghi, care absolvise și el aceeași prestigioasă facultate. În fapt, pentru această ecranizare după Caragiale fusese pregătit Jean Georgescu, care medita de ani de zile la destinul artistic al nefericitului conțopist Lefter Popescu și-i avansase chiar scenariul. Dar veteranul era meticulos, avea nevoie de filmări autumnale, iubea înverșunat textul lui Caragiale și vroia să facă din el o sărbătoare a privirilor, refuza să filmeze în fugă, cum impuneau autoritățile, așa că i-au luat locul cei doi, abia veniți sau neaveniți, cum se vor dovedi, definitiv, mai târziu. Deși *Toamna Bucureștilor*, „când plouă și ziua se îngână cu noaptea", nu s-a mai filmat, totuși ceva a rămas din atmosfera elegiacă a lui Caragiale, cu sindrofii la „Carul cu bere" și descinderi năprasnice în mahalaua chivuțelor. *Două lozuri* a fost filmul marelui tragedian Vasiliu-Birlic, de neuitat în secvența coregrafică a găsirii lozului pierdut. A fost un succes, iar tandemul regizorilor s-a precipitat, în cei doi ani care au urmat, să mai înșire două adaptări caragialești, ceea ce s-a dovedit imprudent când nu mai aveau în spate munca pregătitoare a lui Jean Georgescu. Cu *D'ale carnavalului* (1958), tentativa de a proiecta pe fundalul tămbălăului cuplul Leonida și Efimița era ingenioasă, dar nu convingătoare. În lipsa unei inspirate

viziuni regizorale, mari, inegalabili rămân doar actorii-legendă ai Naționalului vremii, Birlic și Giugaru, smulși din contextul spectacolului teatral al lui Sică Alexandrescu, care împing în avanscenă și o incendiară vedetă feminină la debut: Vasilica Tastaman. Cât despre *Telegrame*, realizat în 1959, el e din nou un proiect „confiscat" lui Jean Georgescu, căzut în acel moment în dizgrația autorităților. Tinerii, mai comozi în colaborare și fără scrupule, au conferit adaptării un lustru de politizare forțată, asociată burlescului celui mai ieftin. Epurate de conținutul lor omenesc, personajele satirice au devenit siluete, păpuși mecanice lipsite de fluidul vieții reale.

Cum Caragiale fusese singurul element liant al duetului regizoral, el s-a destrămat imediat după despărțirea forțată de clasic. Abia după 10 ani Miheleș, care lucrase, între timp, câteva scurtmetraje „poetice", a revenit în arena noastră cinematografică cu catastrofala comedie sportivă *Vin cicliștii* (1968), pretext de încurcături gratuite, defilări de fete zglobii și peisaje pitorești, dar etalon pentru vechiul truc al cineaștilor noștri de a folosi, pasiv, renta de popularitate a unor străluciți actori, distribuiți în partituri nule. La același nivel de născoceală în derută s-a aflat, în 1972, Miheleș și cu drama istorică *Săgeata căpitanului Ion*, record de stupiditate expusă fără cea mai mică jenă, pe care un Țepeș, pavoazat ca erou al filmului, probabil că l-ar fi penalizat exemplar. Dând de gustul dramei, 10 ani mai târziu ghinionistul autor debușa la un alt atac cu una nouă, dar educativă, intitulată *Prea tineri pentru riduri*, o poveste cu orfani care-și caută familia într-un univers abordat conformist și fără chemare. În 1987, autorul încerca o ultimă variantă de a face film, investigând, de astă dată, genul polițist. În *Enigmele se explică în zori*, misterul cu bucluc se rezolva mult prea convențional, când curajosul erou își dădea seama că ciudatele întâmplări prin care trecuse nu erau decât plăsmuirea delirului său febril. Ceea ce, scuzând personajul, nu-l mai scuza și pe autor, care n-a mai găsit argumente suficient de puternice ca să continue.

MIHU, Iulian (n. 3.11.1926, București – d. 20.06.1999, București). Absolvă IATC în 1955. O vreme a fost la modă, prin anii '50, promovarea tinerilor cineaști în perechi. Manole Marcus s-a văzut flancat de Iulian Mihu. Nu știm ce afinități a provocat înfiriparea echipei (viitoarele filme ale fiecăruia în parte nu par a le reliefa), dar, în 1958, cei doi debutează în lungmetraj cu *Viața nu iartă*,

dramă inspirată de trei nuvele ale lui Alexandru Sahia. Filmul a surprins plăcut, în contextul cuminte al epocii, prin insolitul opțiunii expresioniste. Dar ceea ce la sfârșitul anilor '50 părea, la noi, performanță, în Apus nu era decât „modernism crispat, greu de digerat", cum diagnostica indulgent *Frankfurter Rundschau* la 29 noiembrie 1968, sau cum spune Boussinot în enciclopedia sa: „supralicitându-și un pic talentul [autorii] dau dovadă de stângăcie". Ceea ce e adevărat și nu e neapărat rușine pentru niște debutanți. După acest film, în care e greu și riscant să spui ce aparține unuia sau altuia, tandemul se destramă. În 1961, pe când Marcus punea la cale comedia cu pretenții de musical *Nu vreau să mă însor*, Mihu se lansa într-o incoerentă *Poveste sentimentală*, în 90 de minute de stridentă teatralitate inspirate de *Febre*, o piesă a lui Horia Lovinescu. Adaptarea, în care unii critici au reușit să întrevadă și să încurajeze un cineast care „surprinde viața cu naturalețe", în „imagini pe deplin autentice", „dovadă a maturității și talentului regizorului" etc. etc. era confuză, dar înarmat cu girul specialiștilor, Mihu recidiva în 1966 cu o altă inepție, *Procesul alb*, ecranizare a unui roman de Eugen Barbu, „liberă" în măsura în care o pigmenta cu stări bizare și excentrice, simulând o evadare din clișeele epocii printr-o „încâlceală judiciară", cum a apreciat-o binevoitor revista franceză *Positif*. Filmul important al cineastului a venit totuși în 1972, tot cu o ecranizare, *Felix și Otilia*. Din paginile *Enigmei* lui G. Călinescu, realizatorul reținuse picanterii tipologice și gestuale ușor de speculat, lăsând deoparte sensurile adânci ale cărții. Renunțând la dimensiunea citadină și socială a modelului literar, regizorul claustra acțiunea în învălmășeala unui „film de cameră", fragmentat în episoade care dau impresia de a fi realizate în și pentru sine. Operatorii Gheorghe Fisher și Alexandru Întorsureanu (Premiul de la Salerno și Premiul ACIN) descriu în lungi panoramice circulare o lume de anticariat apăsător și artificial, acumulare barocă de imagini din care se desprinde, ca singură descoperire fericită, tandemul neprofesionist al bătrânilor histrioni Hermann Chrodrower și Șerban Cantacuzino. Succesul repurtat îl convinge acum pe regizor de infailibilitatea metodei sale de creație, care constă în îmbinarea improvizației cu simularea frondei. Dar el produce un nou eșec, *Nu filmăm să ne amuzăm* (1974), pretinsă satiră a moravurilor din jungla cinematografiei românești, alcătuită prin adunarea celor mai răsuflate clișee ale comediei noastre: confuzia între personaje, de tip „Revizorul", poantele cu bișnițari

și chelneri coțcari preluate din fluxul emisiunilor „de estradă" ale vremii, defilări de automobile preistorice în contextul monden al Litoralului ș.a.m.d. Maniera e pe cât de simplă, pe atât de repetată până la lehamitea spectatorului: fiecare secvență filmată de diletanții luați în răspăr este comentată inițial de povestitorul Caragiu și bârfită, în culise, de colaboratorii regizorului. Din această improvizație (este semnificativ că nici pe generic, nici pe materialele de lansare nu e semnalat vreun scenarist!), realizatorul simulează „nonconformist" un exercițiu de stil în plină modă: montajul „în cadru". Răspunzând extazului criticilor în fața planului-secvență antonionian, Mihu se exprimă în mișcări prelungite de aparat, ocolind tăietura clasică. Nu se taie planul, dar se taie hazul, fiindcă montajul „în cadru" rămâne inaderent burlescului pe care l-ar cere textul. Pe aceeași temă de circumstanță va recidiva și Manole Marcus, un deceniu mai târziu, cu satira sa *Ca-n filme*. După comedie, Mihu revine la dramă, cu două adaptări literare: *Alexandra și infernul* (1975, după Laurențiu Fulga) și *Marele singuratic* (1977, după Marin Preda), în care protagoniștii lecturează „alb" și uneori indescifrabil texte de roman, recitând „pure idei" care nu ating pragul dorit al trăirii. Ilustrativ și static, fără a reuși să facă din manieră stil, Mihu alege soluții simpliste, încercând să vizualizeze, pretențios și greoi, momente de „meditație". *Lumina palidă a durerii* (1979) e o poveste atemporală și depeizată, în compoziții hieratice dispuse fără fantezie, fie într-un rudimentar câmp-contracâmp, fie în planuri ample punctate de un dialog unde nu se distinge nici măcar cine vorbește. Obișnuita incoerență epică a realizatorului ia forma unei succesiuni de impresii vizuale discontinue, căreia Mihu încearcă, disperat, să-i dea aparență de unitate prin titluri de capitole. Rezultă un cinema de epatare, căruia scenaristul-demnitar George Macovescu îi împodobește dialogul cu extrase biblice ce răspândesc, în epocă, parfum amăgitor de disidență. În *Omul și umbra*, din 1981, Iulian Mihu adoptase ironic ca titlu de lucru „Premiul Nobel pentru propagandă antialcoolică"! Filmul, comandat antialcoolic, a fost mai curând pretext pentru fantezia expresionistă a regizorului, mai rudimentară ca oricând în momentul în care redă aburii beției. Următoarele realizări ale lui Iulian Mihu, *Comoara* (1982), film istoric cu exerciții de „capă și spadă" printre care se presară și elemente parodice căznite, *Surorile*, din 1984, meticuloasă ecranizare a piesei lui Horia Lovinescu, compromisă prin aerul de

teatralitate pe care-l expiră, în pofida excentricităților vizuale, sau *Anotimpul iubirii* (1985), „film de producție" care pare a ne întoarce la începuturile cinematografiei realist-socialiste, sunt de o totală nulitate. Cât despre cele două producții pe care Mihu le face după 1989, *Băiatul cu o singură bretea*, din 1991, și mai ales *Dublu extaz*, concurează amândouă la cel mai prost film românesc făcut vreodată, în care delirul necontrolat pare a atinge patologicul. *Extazul* său, din 1998, era produsul unui fel de ultimatum pe care Parlamentul României îl dăduse cinematografiei. Se dorise anume producția unui film adresat copiilor și asolescenților. Iulian Mihu s-a repezit să facă el față „comenzii" și a produs un diptic „cu tineri, cu subiect moral și puternică tentă religioasă", despre… curve. Mihu lasă în urma sa o operă care reprezintă limita dramei cineastului român lăudat permanent, fără discernământ, de critica apologetă.

MIRONESCU, Dan (n. 24.04.1946, Bozieni, Neamț). Absolvă IATC după ce a terminat Politehnica. Începe ca secund și realizator de filme „utilitare". Debutează în lungmetrajul ficțional cu *Jachetele galbene* (1979), adaptare insipidă după un roman, și el insignifiant, de Ovidiu Zotta. După o lungă pauză, în care revine la documentar, schițează o nouă încercare, în 1988, cu *Martori dispăruți*, o dezlânată însăilare de isprăvi aleatorii cu cămătari care iau locul haiducilor, în cavalcade, pistolade, rivalități, asasinate, la care se adaugă, ca nou fir tematic, matrapazlâcurile financiare. Acestor atracții li se alătură un decupaj de un diletantism rar întâlnit. Va urma o nouă revenire pe terenul documentarului (*La nord de Sarmizegetusa*, *Capidava*), pentru ca, în 1992, să-l remarcăm pe nenorocosul regizor din nou pe platouri, cu *Dragoste și apă caldă*. Un film tipic pentru subproducția studioului condus de Mircea Daneliuc și pentru proiectele pe care le-a sprijinit ca director al casei de producție. El trebuia făcut inițial de Octav Brânzei, dar fiindcă acesta îi refuza directorului „indicațiile prețioase", a fost înlocuit pe parcurs de Mironescu, într-o improvizație având până și titlul împrumutat dintr-un film franțuzesc din 1976 (*D'Amour et d'eau fraîche*), de Jean-Pierre Blanc. Întâmplarea cinematografică, marcată de gustul pentru melodramă și obscenitate al producătorului Daneliuc, a lăsat o penibilă amintire atât publicului, cât și criticii, punând capăt filmografiei de realizator a cineastului.

MITULESCU, Cătălin (n. 13.01.1972). Abandonează studii de geologie la București pentru cele de regizor, pe care le absolvă în anul 2000. Prezent permanent cu scurtmetraje în competițiile de la Cannes, e răsplătit pentru *Trafic*, în 2004, cu Palme d'Or, un film a cărui valoare rămâne controversată. Primul său lungmetraj, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, din 2006, e o poveste banală, prolixă și incoerentă despre ezitările unei liceene, la finele „Epocii de Aur", între fiul securistului și cel al disidentului, cu care se antrenează să treacă Rubiconul exilului. Slab, haotic, greoi, lipsit de ritm, subiectul mânuiește personaje fără relief și culoare, care nu duc nicăieri, într-o improvizație fără substanță. „Filmul e bazat pe amintiri proprii, pe nostalgia mea. L-am făcut din dorul României copilăriei mele...", spunea autorul, care din prea mult dor n-a ezitat să se inspire, mult prea citeț, și din „suvenirurile" altora, precum Mungiu sau chiar Fellini. De altfel, sloganul publicitar „Călătorie printre amintiri" nu poate motiva lipsa de rigoare dramaturgică a operei, „fluidă", cum i-a zis o apologetă din parcarea presei. Aruncând în derizoriu teme viabile, cineastul are uneori și invenții poetice reale, ca inocentele „jocuri tibetane" din cada de baie. Totuși, retorica dialogului îngheață sala atunci când îndrăgostitul, gol pușcă și așezat să i se evalueze cum trebuie marfa, declară ritos: „Eu sunt mai mult decât trupul ăsta de care te-ai putea îndrăgosti". Rezistând unor asemenea vitejii de disidență sexuală, actrița Dorotheea Petre a primit un justificat premiu la „Un Certain Regard", iar regia filmului a fost premiată de UCIN. Strălucit specialist în relații publice, autorul rămâne, în istoria noului film românesc, unicul care a îndrăznit să-și înflorească genericul invocând, ca garanți, în calitate de „producători executivi" (!?), nume de valoarea lui Martin Scorsese și Wim Wenders. El continua, în 2011, cu *Loverboy*, povestea melodramatică a unui traficant de carne vie, al cărei scenariu colecționa, penibil, clișee peste clișee, culminând cu sacrificiul fetei de dragul secăturii. Dialogul e stereotip, incapabil de concizie, iar dragostea incandescentă este marcată prin poziții sexuale îndrăznețe, și acestea lipsite de fantezie. Filmul e trist, nu prin drama relatată, ci prin repetiție, prin lene de gândire, prin modul cum trece insensibil peste fiorul de groază pe care l-ar fi putut aduce, trist în indescriptibila sa mediocritate. Prin 2010, autorul anunța *Un balon în formă de inimă*, precum și un film intitulat, hispanic, *El Rumano*.

MOLDOVAN, Mircea (n. 3.11.1936, Blaj). Absolvă întâi Facultatea de Actorie în 1959, apoi, nouă ani mai târziu, și Facultatea de Regie. Începe cu documentare, dedicând unul și orașului natal, apoi se apropie de filmul de ficțiune cu o dramă realizată în colaborare cu Gică Gheorghe, *Frații* (1971), hibrid între reportaj conformist și monografie a satului socialist. Salvat de la uitare prin vitalitatea tipologiei și precizia distribuției, filmul trăiește prin surprinzătoarea apariție a lui Em. Petruț într-un rol de „copil teribil" al CAP-ului, bătând, cu basca pe-o sprânceană, ulițele satului. Interesant, deși nu sub aspect estetic, ci mai curând istoric, e *Viforniță*, din 1973, elocvent pentru studiul metodelor cooperativizării satului românesc. În 1976, autorul își încearcă, nu fără succes, puterile pe terenul comediei cu *Toamna bobocilor*, o locomotivă care avea să tracteze încă două „vagoane" (*Iarna bobocilor*, în 1977, și *Primăvara bobocilor*, în 1986, corespunzătoare anotimpurilor intelectualilor satului, menite să ajungă la concluzia-mesaj: „N-am venit ca să plecăm, am venit să rămânem, să ridicăm agricultura și satul". Filmul important al lui Moldovan va fi, în 1980, *La răscrucea marilor furtuni*, ambițioasă frescă istorică pașoptistă din care se desprind nu numai evenimentele centrale ale revoluției, ci și schițe de portret ale lui Nicolae Bălcescu (Cornel Ciupercescu), Simion Bărnuțiu (Cornel Coman), Heliade-Rădulescu (Constantin Codrescu) și mulți alții. Filmul impune, înainte de toate, printr-o seriozitate nu prea obișnuită „epopeei cinematografice naționale". Opunând aripa radicală a pașoptismului celei conservatoare, scenariul lui Petre Sălcudeanu, consistent și dramatic, nu caricaturizează, ci face un efort pentru înțelegerea diferitelor poziții politice, nuanțare curajoasă în epocă. Bibescu – Besoiu – este un personaj tragic, iar Heliade-Rădulescu, adevărat vizionar atunci când îi reproșează lui Bălcescu: „Dacă împrejurările ți-ar fi fost favorabile, ai fi ajuns un absolutist, și absolutismul e mai primejdios atunci când omori din dragoste și în numele celui omorât". Tentația ilustrării alegorice a miturilor e respinsă, iar autorii bâjbâie îndărătnic după adevărul istoriei. Uneori par chiar să-l fi găsit... Povestea va fi continuată, în registru mai minor totuși, în *Munții în flăcări*, despre anul '48 în Transilvania, filmat cu scăpărări de poezie și performanțe de interpretare. Pornind de la un fapt real trăit de scenaristul Horia Nicolae Murgu, *Convoiul* (1981) e „o poveste cu termen de valabilitate expirat",

după opinia lui C. Căliman, a unei implauzibile tentative criminale de execuție colectivă din timpul războiului, iar *Bocet vesel* (1983) este o adaptare, șovăielnică în factură, a unei piese de András Sütő despre prezența pernicioasă a sectelor religioase în mediul rural, în care regia ucide orice tresărire de viață. În 1987 regizorul revine cu *Totul se plătește*, preluând cel de-al cincilea episod haiducesc cu Mărgelatu, nici mai bun, nici mai rău ca celelalte, dar spre deosebire de ele... francofon și chiar subtitrat într-o limbă românească ce anulează parfumul de epocă al seriilor precedente. Filmografia fecundului realizator ia sfârșit în 1988, odată cu *Expediția*, un film pentru adolescenți, cu pretenții educative, dar fără acoperire artistică, indecizia stilistică conjugându-se cu redundanța infantilismului cu care era privit la noi genul. De reținut cel mult imaginea (Marian Stanciu, Basarab Smărăndescu), care exaltă „peisajele patriei". După 1989, Mircea Moldovan a fost, pentru scurtă vreme, directorul studioului Sahia.

MORA, Anghel *vezi* Mihai Diaconescu.

MORLHON, Camille de (Louis Camille de la Valette de Morlhon) (n. 19.02.1869, Paris – d. 24.11.1952, Paris). Se face cunoscut ca autor dramatic prin tehnica temerară pe care o adoptă, iar în cinema debutează în 1908 cu comedia *Un beau-père irascible*. A desfășurat, în întreaga epocă a filmului mut, o vie activitate de creație cu filme, mai ales reconstituiri istorice, precum *Cagliostro*, *Une aventure secrète de Marie-Antoinette* și *Fouquet, l'homme au masque de fer*, toate din 1910, dar și, în 1911, un *Oliver Twist*, un *Britannicus* în 1912 și chiar un *Don Quichotte* în 1913. Grație reputației personale care se răsfrângea și asupra profesiei, s-a menținut trei decenii, între anii 1922 și 1952, ca președinte de onoare al Societății franceze a autorilor de film, deși, practic, la un moment dat abandonase definitiv platoul de filmare.

Cariera de cineast de Morlhon și-o încheia, în 1931, cu un titlu care a marcat și un moment controversat pentru cinematografia noastră: *Roumanie, terre d'amour* (*România, țara dragostei*), melodramă despre o țărancă disputată între un boier și un muncitor. Fostul boier, simbolizând trecutul, adusese cândva strălucirea civilizației occidentale, dar el își trăise traiul, iar viitorul aparținea lucrătorului capabil să se înalțe prin voință și muncă. Evident că moșierul ticălos era cel care abandona fata inocentă, iar

proletarul o salva de pierzanie. Dincolo de poveste, filmul slujea mai curând cunoașterii frumuseților „țării amorului", filmate la Orșova, Constanța, în Carpați și chiar la bazinul cu valuri Lido abia inaugurat. Interpreții erau toți francezi, iar Ion Șahighian, unic participant român din echipă, filmase dansuri folclorice realizate de coregrafa Elena Penescu-Liciu. Premiera bucureșteană a filmului s-a consumat, cu mare fast, în prezența regelui Carol al II-lea, abia revenit în țară după interludiul exilului amoros, iar cea pariziană a fost însoțită de cotidianul *Figaro* cu pateticul comentariu: „Românie, *Figaro* care te iubește, care a fost întotdeauna mesagerul înflăcărat al amiciției franceze, o! Românie, pământ al prieteniei, *Figaro* îți cere iertare în numele cinematografiei țării sale!". La București, *Rampa* spumega și ea, în mai 1931: „E ultimul produs al colaborării dintre milioanele românești și specialiștii străini". Unul dintre „specialiști", Jean Dréville, care semnase imaginea producției, mi-a relatat trei decenii mai târziu amintirile despre munca în România: „Ca operator-șef, m-am străduit să pun în valoare cadrul natural de la Rucăr, pe atunci o mică localitate cu câteva zeci de familii. N-am fost numai operatorul filmului, ci și monteurul său, operație cu atât mai complicată cu cât ofensiva sunetului ne-a obligat să transformăm producția concepută inițial ca mută într-una sonoră". Filmul „vorbit și cântat", mai mult cântat decât vorbit, a prilejuit nu numai prima subtitrare în limba română proiectată la noi, dar s-a înscris ca premieră tehnică și în cinematografia franceză, unde a fost cel dintâi film postsincronizat...

MUNGIU, Cristian (n. 27.04.1968, Iași). Licențiat în engleză și literatură americană în 1993, el absolvă, cinci ani mai târziu, și Facultatea de Regie. Câștigând experiență ca jurnalist în presa scrisă, la radio și TV, produce câteva scurtmetraje remarcabile, între care parodia *Mâna lui Paulista*, film de o surprinzătoare abilitate în a demonta clișee fără a le caricaturiza. Cu *Occident*, în 2002, el examinează atracția unei lumi mirifice, adesea iluzorii, în viața generației tinere. Filmul mișună de idei umoristice și revista *Le Film Français* l-a caracterizat ca „o poveste de complexitate perfect stăpânită impregnată de umor negru". După opinia noastră, puține dintre idei sunt totuși atât de vizuale, ca memorabilul flirt dintre o sticlă de bere Ursus și un telefon mobil. Cele mai multe sunt literare, nu trec de limita „poantei" recitate și nu își valorifică potențele imagistice. „Această comedie seamănă cu multe

altele, abundând în personaje banale ale căror pățanii banale ar trebui să ne amuze. Singurul efort de originalitate consistă în încrucișarea destinelor (...), puzzle care nu înlocuiește nici stilul, nici simțul comediei și al cărui principal efect este de a ne obliga să vedem de două ori scene pe care le găsisem inerte din prima dată..." (*Télérama*). Selecționat în Quinzaine des Réalisateurs, filmul a beneficiat de Premiul publicului la Salonic, Premiul pentru debut la Leeds, Premiul Nova la Montpellier, Premiul special la Rennes și Marele Premiu la Mons și Annonay.

Cineastul își arată adevărata măsură a talentului în 2007, cu *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*. Asimilând dimensiunile definitorii ale tânărului cinema românesc (minimalismul mijloacelor, aparenta simplitate a dramaturgiei de tip „felie de viață", problematica mai amplă decât povestea în sine), Mungiu reușește, cu al doilea lungmetraj al său, să-și încorporeze noi teritorii stilului, să-și schimbe radical fizionomia narațiunii, să câștige surprinzător în coerență. Filmul său începe ca *Elephant*, dar continuă ca *Rosetta*, într-un conflict care-i configurează originalitatea, alternând planuri fixe cu filmări înfrigurate ale camerei mobile și sugerând permanent și abil false suspansuri, neconfirmate ulterior. Admirabil jucat de întreg ansamblul, filmul s-a impus atenției din a doua zi a premierei sale în cursa de la Cannes și, printr-un efect de avalanșă, s-a menținut în topul competiției până în finalul în care și-a cucerit, imparabil, Palme d'Or și Premiul FIPRESCI (decernat cu unanimitate de voturi). A fost un „film convingător, riguros și șocant" (după *Il Messaggero*), „cu o tensiune și o amploare a cadrului absolut siderantă" (*Libération*), în care „camera nu urmărește acțiunea, ci exprimă însăși conștiința" (*The New York Times*). Succesul triumfal a reprezentat însă și un moment de criză pentru cineast: „Acum pot avea bani pentru viitorul meu film, dar banii nu aduc și o poveste bună! (...) Visez uneori că pot fi din nou un perfect anonim pe stradă...", scria în 2008 tânărul cineast. Dar asta nu l-a împiedicat ca, un an mai târziu, să fie din nou prezent la Cannes cu *Amintiri din Epoca de Aur*, „omnibuz" realizat împreună cu cinci tineri regizori, la volanul căruia s-a aflat, ca scenarist integral și producător, impunând coerență întregului. „Mi-am dorit un film care să umple golul dintre producțiile «entertainment» americane, fără nici o preocupare, și filmul de artă", spunea Mungiu. Dar „legendele" sale depășesc cu mult anecdota și divertismentul, tinzând spre semnificație, dramatism

subtextual și concizie poetică. Ele dezvăluie stereotipuri conceptuale și distorsiuni etice, având ca liant frica generală și insidioasă întreținută de un mod vicios de a guverna, ai căror eroi nu-s nici disidenți, nici combatanți, ci doar inși care vor să supraviețuiască. „Când hazul devine mărturie a istoriei unei națiuni, nu poți decât să aplauzi!", conchidea Thomas Shouaniere în *Evene*.

În *După dealuri* însă, cu care concura, din nou, la Cannes în 2012, numai de haz nu era vorba! Filmul e inspirat de bizara întâmplare de la Tanacu și de două romane nonficționale scrise, pe aceeași temă, de Tatiana Niculescu Bran. Deznodământul e cunoscut: tragedia exorcistă de la Tanacu. Demersul cineastului e o dezbatere aprinsă alcătuită dintr-o serie de planuri-secvență. „Un pic ca la teatru", se scuza autorul, „numai să nu-i spui spectatorului cum și când să se emoționeze". Publicul e pus să opteze dintr-o multitudine de puncte de vedere. Foarte îndrăzneț ce face Cristi Mungiu, dar în *4, 3, 2* exista, paralel cu drama, un suspans subteran care contamina publicul. În cazul lui *După dealuri*, deznodământul e cunoscut dinainte: moartea exorcizatei. Mai rămâne de aflat doar cine pe cine a salvat. De fapt, în acest mister (luat în sensul medieval, religios) subzistă o dublă logică. Una a religiei, împinsă până la superstiție; cealaltă, laică, a setei de libertate. Oricare personaj din film are dreptatea sa, totul depinde de unghiul din care e privit. Cel chemat să judece și să salveze devine publicul, fiecare ins în forul său propriu. Cosmina Stratan și Cristina Flutur au fost încununate de juriu drept cele mai bune interprete, iar autorul a câștigat laurii Premiului pentru scenariu. Premiera pariziană din noiembrie 2012 a fost prilejul unui exercițiu de admirație fără precedent în presa franceză. Iată numai câteva extrase: „Mungiu confirmă locul său de șef de promoție al noului val românesc și de abonat al festivalului de la Cannes" (*Le Monde*); „Rigoarea regiei, tensiunea narațiunii, actrițele incredibile mărturisesc încă o dată talentul cineastului!" (*Les Inrockuptibles*); „Cristian Mungiu e un om care știe să le vorbească femeilor în intimitatea lor cea mai secretă" (*Marianne*); „Film magistral" (*Transfuge*); „Mungiu confirmă că Palme d'Or al său n-a fost un accident de parcurs. Această poveste între ezoterism, exorcism și lesbianism emană un hipnotism deranjant și subtil" (*Ecran Large*); „Actrițele iluminează ecranul" (*Figaroscope*); „E perturbant, dar impresionant!" (*L'Express*); „Deși *După dealuri* pare mai puțin accesibil decât *4, 3, 2*, el funcționează pe aceeași joncțiune între cinemaul

«horror» și cel «de autor»" (*Première*). Dintre puținele voci contestatare se evidențiază *Cahiers du Cinéma*, care, fără a nega talentul cineastului, susține că „la cel de-al treilea film s-a anemiat teribil", reproșându-i „neoacademismul mondializat", și *Libération*, care izbucnește patetic: „O, Doamne, cu ce-am păcătuit ca să merit pedeapsa acestui extemporal de 2 ore și 30 de minute?", iar *Le Nouvel Observateur* îl execută ca „nul și neavenit".

MUNTEAN, Radu (n. 8.06.1971, București). Absolvă Academia de Teatru și Film în 1994, lăsând arhivei acesteia cel puțin două scurtmetraje remarcabile, satira politică *Și ei sunt ai noștri*, un documentar despre pitorescul politician Ion I. Brătianu, și *Tragica poveste de dragoste a celor doi* (1996), alcătuit dintr-un singur cadru-secvență, cu o poveste convențională (tratată semiparodic), dar interesant pentru modul în care grupul rock Timpuri Noi este folosit pe post de cor antic. Debutează în lungmetraje în 2002 cu *Furia*, povestea unui tânăr somat de patronul mafiot să-i înapoieze 7.000 de dolari într-un termen de 24 de ore. S-ar putea spune despre *Furia* că ar continua linia thriller-ului postdecembrist românesc, ca un fel de serie a doua a lui *Marfa și banii*. Dar dacă Puiu înfățișa contractul cu „diavolul" câștigului ușor și se încheia în derută, cel al lui Muntean înfățișează furia omului care nu mai știe cum să iasă din capcana contractului. Într-o impecabilă acumulare de dramatism și revoltă, psihologiile sunt trasate cu elocvență: Dragoș Bucur e un fel de Il Matto bucureștean, care bagatelizează gravitatea situației, își face curaj cu stereotipuri ca „Las' c-o rezolvăm într-un fel, o scoatem noi la capăt, nu ne-or lua gâtul!", Chiriac, fermecătoare „păpușă mecanică", se supune, fără voință, comenzilor, Vasluianu e, și el, incapabil să-i reziste „nebunului". 2002, an de apariție al unui „Nou Val" românesc, se încheia cu încă un debut de excepție care prevestea o continuare memorabilă. A fost, în 2006, *Hârtia va fi albastră*, demers polemic la adresa a mai tot ce s-a făcut la noi, în 17 ani, pe această temă. Viziunii crispate, de răzvrătire și ordonată euforie, îi este opus haosul, aleatoriul, confuzia generalizată și arbitrarul. Filmul e „de noapte", înecat în bezna care face orice confuzie posibilă, în contrast cu explozia de lumină a reconstituirilor anterioare convenționale. Haosul nocturn a fost mereu ocolit, până și într-un film produs simultan cu *Hârtia…*, ca cel al tânărului Mitulescu. Povestea Revoluției e redată, la Radu Muntean, dintr-o perspectivă mai

umană. Percepția tânărului cineast, care se afla la 18 ani într-o garnizoană din Bacău, diferind, în mod providențial, de cea a lui Sergiu Nicolaescu, postat prea sus, în centrul evenimentelor, ca să-și dea seama sau să îndrăznească să reproducă ce s-a întâmplat cu adevărat. Pe un scenariu realizat de un trio dominat de Răzvan Rădulescu (Cottbus Discovery Award), filmul e greu de definit în complexitatea sa, fiind, la un loc, aventură, comedie neagră, dramă, chiar și horror. De notat că *Hârtia…* i-a adus autorului Trofeul Eurasia (Antalya), Premiul CICAE, Sarajevo, Premiul special al juriului la Namur, Belgia, Balcan Black Box, Berlin, și Premiul special al juriului la Marrakech.

Doi ani mai târziu, Radu Muntean revine cu *Boogie*, o vilegiatură pe litoral, plajă, bowling, beții, partuze, veselie! Mizerabilismul definitor pentru „noul val" al cinematografiei românești se instalează însă pe plan vizual. Deși cineastul se îndepărtează radical de filmul „de acțiune", preferând introspecția în cheie ironic-tragică (cu toate că în film bântuie, legitim, un aer de tristețe, de nostalgie și de teamă pentru viitor), atmosfera și tensiunea transpar doar din dialog. E prea puțin pentru a atrage și mai ales pentru a menține interesul privitorului. Acum un deceniu ar fi fost socotit o frumoasă performanță a cinematografiei noastre. În 2008, datorită ștachetei ridicate, era doar un film de calitate medie. Necesar și el! *Marți, după Crăciun* ne aduce, în 2010, un film de maturitate. „Marți, după Crăciun" e limita de timp impusă funcționarului de bancă Paul (Brănescu) pentru a-și legitima despărțirea de jurista Adriana (Oprișor) și implicit de fiica sa de opt ani, în urma legăturii sale cu Raluca (Popistașu), doctoriță stomatolog. Regizorul e un voaierist care-și ascute observația în spațiul privat al personajelor, în ambianțe intime, până și în patul adulterin, demonstrând că „intimitatea maritală poate fi mai captivantă decât cel mai grozav film de acțiune". Nodul definitoriu al filmului îl constituie o ceartă conjugală de aproape o jumătate de oră și aparține Mirelei Oprișor, a cărei patinare pe gama tuturor nuanțelor posibile, cum sugestiv scria criticul și cineastul Mihnea Columbeanu, „lasă senzația unei unghii plimbate de-a lungul unei corzi de chitară". Ofensiva soției păstrează, un timp, o aparență de civilizație, dar curând pojghița de politețe e abandonată. În dialogurile încântător de firești, vibrând de ambiguitate, dispreț, lacrimi, revoltă, resemnare, furie, amărăciune, involuntar umor absurd și, în cele din urmă, violență distrugătoare, simți gheara unui colaborator de talia lui Răzvan

Rădulescu și împărtășești bucuria actorilor că au ce juca. *Marți, după Crăciun* este, pentru regizor, un imens pas înainte față de *Boogie*, împingându-l pe Muntean în desantul contributorilor efectivi la „tsunamiul" tinerei cinematografii românești. „Totul se află în privirea lui Radu Muntean, care scrutează intimitatea ființelor cu rară precizie. Camera sa se interesează îndelung de fiecare personaj în parte și bate departe fără să fie indiscretă" (*Figaroscope*), „R.M. nu riscă judecăți de ordin moral, el observă, distilează atmosfera dezastrului. Filmul lasă un gust amar..." (*Le Monde*).

MUNTEAN, Titus (n. 18.12.1965, Arad). Face, între 1985 și 1989, studii la Politehnica din Timișoara, intrând apoi la clasa de regie a ATF. După o scurtă activitate în televiziune, unde realizează patru episoade din serialul TV *Lombarzilor*, debutează în lungmetrajul de ficțiune cu *Examen* (2003), despre o echipă de teleaști aspiranți care își pregătește, ca lucrare de examen, un reportaj despre o eroare judiciară. E vorba de anii '70, când un șofer de taxi nevinovat îndurase o condamnare de 25 de ani de închisoare pentru omucidere. Toate încercările inculpatului de a se dezvinovăți eșuaseră atunci. După liberare, taximetristul vrea să înțeleagă cum a fost posibilă eroarea. Ceea ce este destul de incomod pentru torționarii de altă dată. „S-au primit ordine de sus ca ancheta să fie scurtată. Noi știam că ești nevinovat...", îi răspund cei strânși cu ușa. Pe scurt, „Taxi contra limuzină", cum s-a și intitulat filmul într-o primă formă, e o radiografie de eroare judiciară care implică atât polarul, cât și politicul. Interesant, îndeosebi, montajul paralel dintre secvențele interogatoriului din filmul *Puterea și adevărul*, descriind o epocă pretins depășită, pe care tânărul șofer îl urmărește într-o sală de cinema, și violența arestării, în plin spectacol, a presupusului ucigaș urmată de un interogatoriu absurd. Filmul a fost distins cu Premiul UCIN pentru regie, destul cât să-i dea curaj realizatorului. Acesta avea să revină însă târziu, tocmai în 2009, cu o adaptare după Ioan Groșan, *Caravana cinematografică*, originală întretăiere a comicului burlesc și a realismului feroce. Într-o așezare lichefiată de o ploaie de toamnă, pe care directorul de imagine Vivi Drăgan Vasile parcă chiar te face să auzi „materia curgând", T. Muntean dă relief personajelor în semitonuri formaniene de puternică sugestie, cu efortul denunțului unui limbaj de lemn cu totul diferit de cel contemporan. Cam de la jumătate, filmul pierde însă direcția,

explodând în trivialitate în final. Iulia Lumânare, o debutantă de surprinzătoare sinceritate și nuanță, catalizează interesul publicului în cele mai imposibile posturi, iar Diaconu înscrie una dintre cele mai profund umane apariții din carieră. În general, actorii strălucesc, dirijați cu o precizie de orfevru de către regizorul distins cu Best Pitch la Baltic Event.

MUNTEANU, Francisc (n. 9.04.1924, Vețel, Hunedoara – d. 13.04.1993, București). După o tinerețe aventuroasă de autodidact, debutează alături de Titus Popovici cu un volum de nuvele scrise în comun, dezvoltând apoi o activitate frenetică de scriitor, care n-a lăsat însă urme. Pătrunde în cinematografie prin intermediul unor scenarii scrise inițial cu Popovici (*Valurile Dunării*, la care figurează ca secund al lui Liviu Ciulei), apoi este autorizat să-și transpună în imagine propriile scenarii și va produce, timp de aproape trei decenii, adevărate dezastre, începând cu *Soldați fără uniformă*, din 1959, și sfârșind cu *Duminică în familie*, din 1987, 16 filme pigmentate cu romantism de gang și inadvertențe logice, cu personaje reduse la minime date psihologice și stupidități melodramatice. „N-avem text, textu-i un pretext!", își descria lucid situația regizorul și scenaristul Francisc Munteanu în musicalul său din 1971, *Cântecele mării*. Cineastul care nu se pricepea la muzică mai bine decât la literatura pe care ne-a lăsat-o își confesa și rețetarul: „Se ia muzică multă, dans, antren, se presară cu puțină melodramă și... gata!". Mai intrau în combinație și eternele valize schimbate, un automobil din vremea bunicii, „cântece" fără melodie, idile internaționaliste, privirea albastră a Fateevei și vocea vibrantă a lui Dan Spătaru, într-o coproductivă, dar contraproductivă comedie muzicală. Dar ce mai contează dacă te gândești că ea a prilejuit echipei o frumoasă excursie de la Constanța în stepa rusă, cu troica bineînțeles, apoi la Soci, din nou la București și chiar și la Paris. Că nu banii lipseau pe atunci!

Teritoriul în care se specializase cineastul scriitor era „glorioasa rezistență armată antihitleristă". Munteanu mimează coerența și complexitatea psihologiilor, deformează portrete puternice în contururi debile și sterilizează poezia dialogului. Inadvertențelor de logică le adaugă eclerajul și costumația stridente. De reținut că, dorind să dea „stil" sau măcar coerență unei filmografii aleatorii, în toate filmele lui F.M. eroii se numesc Mihai și Ana și sunt îndrăgostiți unul de celălalt! Să fi fost vreo aluzie subversivă la regele Mihai și

augusta sa soție? Uneori a descoperit însă actori: pe Anna Széles, în 1963, cu *La vârsta dragostei*, pe Emil Hossu, în 1967, cu *Cerul începe la etajul III* sau, în 1965, pe Ștefan Bănică, în *Dincolo de barieră*.

Alte filme: *Cerul n-are gratii* (1960), *La patru pași de infinit* (1964), *Tunelul* (Premiul Mamaia, 1966), *Sfânta Tereza și diavolii* (1967), *Roșcovanul* (1977), *Melodii, melodii...* (1978), *Detașamentul „Concordia"* (1981), *Un petic de cer* și *Zbor periculos* (ambele în 1984), *Vară sentimentală* (1985), *Pistruiatul* (1986).

MUREŞAN, Mircea (n. 11.11.1928, Sibiu). Termină studii de regie în 1955. Debutează în 1960 cu scurtmetrajul *Toamna se numără bobocii*, la care e și coscenarist. În 1962 realizează primul său lungmetraj, *Partea ta de vină*, greșit atribuit lui Francisc Munteanu de către Bujor Râpeanu și Cristina Corciovescu, autorii volumului *1234 cineaști români*. Filmul, dedicat reeducării sociale și morale de pe șantierele construcției socialiste, aducea aer proaspăt minciunii convenționale și avea meritul să reveleze unul dintre cei mai redutabili actori de comedie românească, Sebastian Papaiani. În mod bizar, cel de-al doilea film al lui Mureșan, ecranizarea *Răscoala*, însăilare de stereotipuri vizuale lipsite de forță și emoție, care amintea numai vag de Rebreanu, îi aducea cineastului, în 1965, „Opera Prima" la Cannes, un fel de Camera d'Or de astăzi, marcând o confuzie clară a juriului, din moment ce filmul nu fusese „opera prima", ci „secunda". În 1968, laureatul își încerca pentru prima oară mâna în comedie cu *Knock-out*, cu efecte dintre cele mai nefericite. Se simte în acel film, care se dorea vesel, un permanent și teribil efort: cadrele par elaborate, montajul e savant gândit, unghiurile sunt insolite, eclerajele surprinzătoare, dar toată străduința se dovedește zadarnică. Eșecul provine din retorica intențiilor „estetice" și din tentația de a stoarce comic din orice. Filmul e o împletire de parodie și comedie, meditație fantezistă și sentimentală, grosolan în șarje și cu clișee intens vehiculate. Între timp, la Buftea se căuta un regizor pentru *Baltagul*/*La Scure*. Coproducție pregătită inițial de Liviu Ciulei (cu Magnani în rolul principal, dar și cu un scenariu scris de Sergio Amidei, care se îndepărta de Sadoveanu), proiect reluat ulterior de Victor Iliu (1964) și de Lucian Pintilie (1968), adaptarea a ajuns, în 1969, la... cine s-a nimerit. Prima parte a filmului e dominată de un delir vizual, într-un decupaj dezlânat de ambiție calofilă, în care palpitul febril al camerei e neglijent montat; a doua e mai mult discursivă. Se aruncă ici-colo

pete de culoare, precum trișeriile unui țigan (cine altul decât Jean Constantin!), atracții de bâlci, procesiuni folclorice de nuntă, înmormântare ș.a.m.d. Filmul are și pasaje notabile, dar e trădat prin carențe de fond în structura dramaturgică și de lipsa reliefului psihologic. Spectaculosul, pitorescul și tentația epatării vizuale l-au îndepărtat pe realizator de filonul tragic al romanului. Atât tragediana Marita Lozano (voce: Eugenia Bosânceanu), cât și Folco Lulli, „chiaburul" înecat în grăsime al filmelor neorealiste (la ultima sa apariție, dublat de Nucu Păunescu), nu aduc nimic semnificativ distribuției strict decorative, într-o adaptare lipsită de afinitate sadoveniană. Faima romanului a atras totuși în sălile de proiecție peste cinci milioane de spectatori. *Asediul*, din 1971, a fost un produs conformist de comandă, despre cucerirea unei prefecturi „reacționare" de către „mase", sub conducerea „avangardei revoluționare", fără relief uman și adevăr istoric. Mai interesantă era, în 1972, *Bariera*, o dramă a mahalalei muncitorești cu dialogul și caracterele colorat conturate de T. Mazilu. Pentru *Porțile albastre ale orașului*, din 1974, regizorul convoca pe generic un alt scriitor de forță, Marin Preda (Premiul ACIN), dar fără adâncimea scenariului scris de romancier, abundând în efecte contrapunctice și prezentând personaje cu fețe antinomice propriilor mișcări sufletești. *Împușcături sub clar de lună*, din 1977, excela în variațiuni aventuroase pe tema „la modă" în filmul „politic" al anilor '70, lupta cu „grupările teroriste". Nici cu liricul *Întoarcere la dragostea dintâi*, din 1981, definit printr-o construcție „poantilistă", din mici scene cotidiene, realizatorul nu a avut mai mult noroc. Exploatând inabil vena lirică pe care și-o asumă, Mureșan a revenit, în 1983, cu *O lebădă, iarna*, o adaptare a piesei *A cincea lebădă* de Paul Everac. În film, două lumi antinomice – contabilul și balerina, proza și poezia – tind prea demonstrativ spre simbol, maladie generală a filmului românesc, pe care nici discreția interpretării lui Cotescu, nici inteligența frumoasei Rodica Mureșan n-o estompează. O apropiere, din păcate episodică, de scenaristul Titus Popovici îi smulge regizorului o reconstituire istorică de interes, în 1984 – *Horea*. „Mă uit și învăț. Încerc să învăț cum e sufletul oamenilor", zice eroul titular comprimând în această expresie metoda narativă a filmului. Printr-o suită de retrospecții, urmând fluxul capricios al memoriei diferiților participanți la evenimente, filmul aruncă spoturi de lumină asupra protagoniștilor evenimentului, dând posibilitatea unor superbe creații actoricești: Moldovan, un

dârz și înțelept lider, Beligan, judecător lucid devorat de „rak" și de osânda misiunii sale de a „eradica idei", Diaconu, bard diletant și bufon, și mulți alții, orchestrând un minuțios studiu de psihologie individuală și colectivă, duel între semeția deșartă a nemeșilor și măreția celor care fac istorie din instinct. Dar, după acest vârf al creației sale, regizorul se întoarce la mișculațiile sale conjuncturale cu *Toate pânzele sus* (1987), adaptare „la kilogram" – remontare în trei lungi lungmetraje a serialului TV angajat cu câțiva ani înainte, deși departe de popularitatea acestuia. Îndârjit, în anul următor cineastul se întoarce – a câta oară? – la coarda liricului cu *Maria și marea*, ecranizarea unui alt roman de Radu Tudoran, despre așteptarea romantic-visătoare a soției lupului de mare, în apărarea căreia se poate cita, cel mult, fotogenia mării văzută de Vivi Drăgan Vasile. După 1989, artistul își poate desfășura liber adevărata chemare, cu două comedii, una mai abjectă decât cealaltă: *Miss Litoral* (1991), unde distinsul realizator experimentează un nou gen cinematografic, „comedia robotă", fără scenariu și dramaturg (nici pe generic, nici în informațiile comunicate presei), și, un deceniu mai târziu, *Sexi Harem Ada-Kaleh*, încă un vodevil de mahala, asezonat cu poante jurnalistice la zi, țopăieli de cadână, travestiuri ale tinerilor, turcism-arăbisme și numeroase alte glumițe primitive și triviale chemate să completeze argumentul dramatic. Singurul lucru gândit cinematografic este genericul elegiac, montat din cărți poștale ilustrate și filmări de arhivă, dar venit parcă din alt film.

MURNAU, Friedrich Wilhelm (Friedrich Wilhelm Plumpe) (n. 28.12.1888, Murnau, Westfalia – d. 11.03.1931, Santa Barbara, SUA). În copilărie fusese tulburat de descoperirea unui dramatic episod din istoricul familiei: două femei Plumpe fuseseră arse pe rug, ca vrăjitoare, în Evul Mediu. De-aici, probabil, atracția spre fantastic a urmașului. La 12 ani e familiarizat cu Schopenhauer, Dostoievski, Ibsen și Shakespeare și are propriul său teatru cu care susține spectacole duminicale. Nu e de mirare că abandonează strălucite studii de istoria artei și filologiei la Heidelberg pentru Școala de teatru a lui Reinhardt. Nici măcar războiul nu-i va schimba preocupările: pilot de aviație, aterizează forțat pe teritoriul elvețian, unde, ca prizonier, câștigă primul loc la un concurs de regie. Revenit la Berlin în 1919, își adoptă numele de afiș Murnau, numele localității natale, și debutează cu lungmetrajul *Der Knabe in Blau*, inspirat de celebra pânză a pictorului britanic Gainsbourough.

Satanas, din 1920, e alcătuit din trei episoade situate în Egiptul antic, Italia Renașterii și prezentul arzător, evaluând, în spiritul *Intoleranței* lui Griffith, nemăsurata putere a răului din om.

1922 e anul celebrului film *Nosferatu*, subintitulat de autor *Eine Symphonie des Grauens* (O *simfonie a groazei*), și asupra lui dorim să ne oprim. Pornind de la celebrul roman al lui Bram Stoker, adaptare a faimoasei legende a lui Dracula care circula de secole prin toată Europa, acțiunea filmului nu se consumă exclusiv în Transilvania, ci și pe întreg teritoriul României, unde, după cum suntem avertizați, la Galați ar fi izbucnit „ciudata" și nimicitoarea epidemie de ciumă. De remarcat e că Murnau convoacă original mijloacele realiste în slujba expresionismului, în secvențe halucinante, unde climatul spaimei e redat prin lentoarea gesturilor, iluminarea obiectelor, insolitul încadrării. Realizatorul refuză elocvența artificialului și face loc, permanent, naturii vii. Încercând să refacă vraja filmului, aproape 60 de ani mai târziu, în 1979, Werner Herzog realiza un remake care aducea însă a ilustrație de carte, fără poezia absurdului care-i entuziasmase pe suprarealiști la versiunea lui Murnau. A dispărut în martie 1931, într-un straniu accident de automobil în care fusese singura victimă. „A fost un creator îndârjit și intensiv", spunea despre el Fritz Lang, într-un discurs panegiric. Evoluția pe care o înregistrase de la expresionism la realism nu însemnase renegare, ci mereu și numai afirmare, rămânând, tocmai prin însușirea diferitelor experiențe artistice și intelectuale, o personalitate definită și originală.

MUSPRATT, Victoria. Regizoare americană, debutează în lungmetraj în 1995 cu *Macon County Jail*, urmat, în 1999, la București, de *Teen Sorcery* (*Ca o prințesă din povești*), despre o școală americană disputată între vrăjitoarele bune și cele rele. Scenariul fantast e diletant și rudimentar, supus raportului maniheist a contrariilor bun-rău, în care, alături de viața modernă de gimnaziu, sunt aglomerate un medalion fermecat, salturi într-un univers paralel cu cavaleri și castele ca-n povești, ba chiar și un balaur de tinichea, involuntar ridicol. Amalgamul dintre real și fantastic nu se produce, dar tinerii tehnicieni de la Castel Film, actorii români (Lia Bugnar, Ileana Cristescu) și mai ales ingeniosul operator Vivi Drăgan Vasile își pot face mâna într-un gen care, de la dispariția lui Ion Popescu-Gopo, nu prea mai recidivase pe platourile noastre.

N

NAGHI, Gheorghe (n. 18.08.1932, Adjud). Face studii de regie la Moscova. La primele trei filme, ecranizări după Caragiale, colaborează intens cu colegul său de studii și studio Aurel Miheleș. Tandemul debutează în 1957 cu ecranizarea după Caragiale *Două lozuri*, film pregătit și abandonat de Jean Georgescu, care poartă, vag, urma ghearei maestrului, urmat de *D'ale carnavalului* (1958) și *Telegrame* (1959). În lipsa unei inspirate viziuni regizorale, garnitura de aur a „Naționalului" bucureștean preia comanda, executând ceea ce învățase la marea școală a regizorului de teatru Sică Alexandrescu, dar împingând în prim-plan și o incendiară subretă, Vasilica Tastaman. Naghi își exercită apoi autonom meseria, devenind pentru o vreme realizatorul cu cea mai prolifică filmografie, dar și cu cele mai puține valori. Producțiile sale sunt drame precum: *Lumină de iulie* (1963), canava lirică pe o temă rural-socialistă de Fănuș Neagu; *Vremea zăpezilor* (1966), delir poetic al aceluiași autor transpus de prozaicul cineast; *Cine va deschide ușa?* (1967), un fel de *400 de lovituri*, patetic, simplist și neconvingător; *Doi bărbați pentru o moarte* (1969), unde o nuvelă de András Sütő devine pretext pentru „frumoase" locuri comune regizorale: ninsori cu pene ca la sârbul Petrovic, moarte în clopotniță ca la Gabrea, „nopți de sânziene" în care neveste sumar îmbrăcate își spală rufele la râu sau dansul tip Zorba convertit în ceardaș. În 1973 își încearcă norocul cu un film de „acțiune" adresat adolescenților, *Aventurile lui Babușcă* sau, doi ani mai târziu, cu două filme într-un an – un „thriller" moleșit într-o zonă de frontieră ca *Alarmă în Deltă* și o comedie somnolentă precum *Elixirul tinereții* (ambele în 1975). Urmează o nouă încercare ratată de umor, *Ciocolată cu alune* (1978). La vremea lui unul dintre cei mai prolifici creatori de filme românești, Naghi a aruncat în jerbă pelicule precum *Fiul munților* (1981), *Acțiunea Zuzuc* (1984), *Egreta de fildeș* (1988), *Taina jocului de cuburi* (1990), avalanșa de rateuri luând sfârșit în 1991, cu *De-aș fi Peter Pan*, carte de vizită a unei improvizații lipsite nu numai de umor, ci și de cultură.

NĂSTASE, Doru (n. 2.02.1933, București – d. 29.04.1982, București). A absolvit IATC în 1973, apoi a fost secund și șef de producție la Buftea. Debutează cu *Pe aici nu se trece* (1975), evocare a rezistenței brave a elevilor școlilor militare la granița de vest a țării, în august 1944, descriere directă și frontală a „întoarcerii armelor", cu implicațiile ei sufletești (caracteristice scenaristului Sergiu Nicolaescu) și „lupte crâncene demne de un Cecil B. DeMille" (D.I. Suchianu). O surpriză plăcută o va aduce în tabloul „epopeei naționale" *Vlad Țepeș*, din 1978. Cu coiful pe cap, Vlad aduce, în compoziția lui Ștefan Sileanu, expresivitatea unui portret cubist, teribil și drăcesc. Actorul e un interpret ideal al lui „Dracula", cu excepția dicției lipsite de culoare, prea „culte" pentru dialogul cu iz de hronici al scenaristului Mircea Mohor. Fără vanitatea superproducției, dar cu o dramaturgie solidă, filmul are grandoare mai ales în ultima parte a prăbușirii morale a invadatorilor, pe măsura înaintării în teritoriul valah, când vine să înlăture „umbra unei umbre", având de învins rezistența boierilor care ar vrea să-l deprindă „și cu hamurile, și cu vizitiii". Dar Vlad Dracul se dovedește cal sălbatic! Realizatorul își continuă predilecția pentru filmul istoric, dar ceva mai jos decât performanța precedentă, cu trei filme haiducești: *Drumul oaselor*, în 1980, evocare cu puternic parfum de western-spaghetti, vădind o bună alegere a spațiilor de filmare într-o geografie a groazei, printre vulcani noroioși, profesional puși în cadru, cu dialoguri consistente, când nu sunt umbrite de arhaism ostentativ, apoi, în 1982, cu *Trandafirul galben*, prin aceeași recuzită de roman foileton rămasă în urmă cu jumătate de secol, unde Piersic este un Eastwood dâmbovițean, admirabil în deghizări, și, un an mai târziu, *Misterele Bucureștilor*, pe fundalul febrilelor pregătiri ale revoluției și coloratei lumi interlope pașoptiste.

NĂSTASE, Petre. Regizor bucureștean de clipuri care, în 2008, s-a aventurat în realizarea unei adaptări după o piesă de teatru de Mihai Ispirescu, care se petrece într-un sanatoriu de alienați mentali. Misterul persistent al filmului *Dragoste pierdută* rămâne cum a fost posibil să se realizeze, la noi, în conjunctura unei cinematografii în plină afirmare, un produs atât de inept. Secretul s-ar putea desprinde dintr-o declarație de intenție a regizorului făcută presei: „Va fi un filmuleț sexy cu Nicoleta Luciu în prim-plan".

Una dintre scene o arăta, într-adevăr, pe numita Nicoleta curățând, sumar îmbrăcată și plină de spumă, chiar mașina iubitului ei Zsolt Csergo. Poate că scena spălării mașinii să se fi dorit emblematică, dar autorul acestui dicționar nu poate decât să mărturisească că a fost unul dintre cele mai necurate lucruri regizorale pe care le-a văzut vreodată.

NEGOESCU, Paul (n. 5.09.1984, București). Studii de regie și masterat în perioada 2003-2007 la UNATC. Între 2008 și 2012 se face remarcat în festivaluri (Rotterdam, Berlin, Slamdance, Karlovy Vary, Daytona Beach, Dresda, Cannes, obținând și Marele premiu la Festivalul Internațional de Film Encounters de la Bristol cu scurtmetrajul *Derby*). Concizia atât de utilă a creatorului de scurtmetraje e uitată la standardul lungmetrajului, în care debutează în 2012, cu *O lună în Thailanda*. E o poveste despre un tânăr care, tocmai în zarva unui revelion, trăiește revelația insatisfacției vieții sale sentimentale. Descumpănit, el descinde prin cluburi pentru a regăsi, ca pe o fata morgana, o altă legătură pe care o crezuse definitiv abandonată. Ideea e fecundă, numai că expresia lapidară caracteristică filmelor scurte nu se mai manifestă. Personajele lungesc intelectual momentele prin trăncăneli despre Kubrick și astrologie, fumează iarbă și se repetă monoton în declarații cinice. Probabil că, în intenție, *O lună în Thailanda* a fost o încercare de a surprinde superficialitatea unei generații încă neformate, dar ceea ce rezultă este doar un fel de Antonioni dres cu Perinița.

NEGREANU, Dinu (n. 5.11.1916, Tecuci). Este preocupat la început de activitatea teatrală și devine, între 1951 și 1958, principal realizator de lungmetraje de ficțiune cu caracter propagandistic. Debutează cu *Viața învinge*, clonă neaoșă a filmului sovietic *Complotul condamnaților*, în a cărei versiune scenică bucureșteană Irina Răchițeanu interpretase o femeie-comisar cu domeniul de activitate în știință. Lupta îndârjită „pentru nou" e purtată de savanți intens pozitivi, împotriva „ticăloaselor cozi de topor ale imperialismului". Filmul ar fi nul dacă scenografia n-ar depune mărturie involuntară, prin fundal, despre parvenitismul noii clase, imagini cu valoare de document. Îi urmează, în 1953-1954, *Nepoții gornistului* și *Răsare soarele*, frescă istorică, în care Cezar Petrescu amplifică o nuvelă de Mihai Novicov, dramatizată cu un an înainte de Sorana Coroamă. Realizatorul încearcă să împace

monumentalul politic cu expresivitatea vizuală, dar povestirea e greoaie, sufocată de retorism și de dialoguri declarative, lipsite de vibrație emoțională. Doar ampla distribuție conservă un potențial document important pentru studiul artei actorilor români ai vremii, după cum producția ca atare confirma, în 1953, potențialul noului studio de la Buftea ca utilaj și cadre tehnice aflate încă în formare. *Alarmă în munți* (1955) trebuia inițial să înfățișeze eroismul grănicerilor români în lupta cu diversioniștii Iugoslaviei inamice a lui Tito. Dar, în timpul filmărilor, conjunctura s-a schimbat amețitor, „diversioniștii" devenindu-ne buni vecini și prieteni la cataramă, așa încât proveniența spionilor a trebuit să vină dintr-un Vest abstractizat și el. Din pelicula excesiv vorbită, cu „răi" și „buni" ca la carte, a rămas doar amintirea unui galop prin Munții Semenicului și a unui inedit debut actoricesc: Ion Popescu-Gopo, într-o fulgurantă apariție de pilot „anglo-american" lansator de agenți. *Pasărea furtunii*, din 1957, era o transpunere minoră a unei proze la fel de minore a lui Petru Dumitriu, captivantă însă azi datorită întâlnirii cu tineri actori, viitoare vedete la primii lor pași, între care frumoasa Margareta Pogonat și virilul Mircea Albulescu. A fost ultimul film al unui cineast de scurtă și conjuncturală respirație, care a emigrat ulterior în SUA.

NEGULESCO, Jean (n. 28.02.1900, Craiova – d. 18.07.1993, Marbella, Spania). Emigrează, în 1919, la Paris, unde găsește de lucru ca scenograf de teatru. O expoziție de pictură îi deschide porțile Hollywoodului, unde virtuțile sale mondene îi servesc drept trambulină spre snobii studiourilor de film. Împreună cu actorul Mischa Auer încearcă un experiment de avangardă, *Three and a Day*, care nu va ajunge niciodată pe ecrane, apoi debutează în lungmetraje cu *Singapore Women* (1941), o poveste siropoasă jucată deja de Bette Davis, *Dangerous* (1935), film „greoi și stupid" (conform *The Motion Picture Guide*), care reliefează, încă din debut, manierismele viitorului cineast: intrigi patetico-sentimentale, confruntări gălăgioase de caractere, preferința pentru melodramă, jocul formal cu lumina și clarobscurul. *The Mask of Dimitrios*, din 1944, e un prilej de a exersa expresionismul și o evocare nostalgică a Balcanilor, cu câteva trimiteri timide la București. 1946 este un an fertil pentru pictorul cineast, care e prezent pe ecrane cu trei titluri. *Humoresque*, filmul vieții sale, o dramă a sacrificiului virtuozului pe altarul artei și, în același timp, generos prilej de

difuzare a unor fragmente muzicale în interpretări strălucite. Adevărata vedetă a filmului este Oscar Levant, pianist prolific adoptat de cinema la finele anilor '30. *Nobody Lives Forever* este un „film negru minor", conform *The Motion Picture Guide*, iar *Three Strangers* (*Trei străini*) e o fabulă a cărei idee i-a trecut prin cap lui John Huston când a cumpărat o statuetă din Birmania. Hitchcock a fost, la un moment dat, interesat în a o ecraniza, dar i-a revenit lui Negulesco privilegiul de a-i compromite bizareria dramaturgică, prin caracterul static al expunerii. Predomină, și de astă dată, ambiția compozițiilor picturale, în tonuri stinse în ceață, care fac predilecția regizorului-pictor. *Johnny Belinda*, deși nominalizat la Oscar, în 1948, îmi apare azi ca o însăilare facilă de melodramă, iar *Road House*, din același an, e un film negru cu tensiune savant amplificată de atmosfera claustrofobă. Cel mai mare succes comercial al lui Negulesco s-a datorat lui Marilyn Monroe, în *How to Marry a Millionaire* (*Cum să te măriți cu un milionar*) (1953). Filmul era printre primele producții în cinemascop, ceea ce i-a dăunat. Strâmtorat de lipsa de experiență în domeniul mânuirii mijloacelor de expresie ale noului format, Negulesco a filmat plat, fără strălucire, story-ul, și el oarecare, utilizând o sintaxă primitivă de serial TV. Chiar un moment care i-ar fi oferit șanse, tripticul oniric, a fost tratat în modul cel mai insipid. *Titanic* (1953) a fost un „film-catastrofă", de proporții grandioase și tentații convențional-foiletoniste. În schimb, *Daddy, Long Legs* (*Tăticu', picioare lungi*), musical din 1955, animat de Fred Astaire și Leslie Caron, e filmul definitoriu pentru formația de pictor a lui Negulesco, grafic nu numai în compozițiile muzical-dansante, dar și în gaguri. *A Certain Smile* (*Un anumit zâmbet*), din 1958, e un exemplu de lirism turistic pe placul americanului din clasa de mijloc, plimbat prin legendarul Paris, de la Arcul de Triumf la Pantheon, pe cheiuri și străduțe înguste, dar mai ales în localuri de noapte selecte. După o comedie muzicală nereușită, *Pleasure Seeckers*, din 1964, despre aventurile a trei tinere americance la Madrid, mai apare, sporadic, doar ca actor. În România și-a găsit un suporter necondiționat în Mihnea Gheorghiu, președintele UCIN, care i-a bătut medalie, și în fiica acestuia, Manuela Cernat, care i-a dedicat o involuntar hazlie biografie. Cineastul, mai critic cu sine decât apologeții dâmbovițeni, și-a publicat, în 1984, memoriile sub titlul *Things I Did... and Things I Think I Did*, traduse în românește în 1989 sub titlul insipid *Drum spre stele*.

NEMESCU, Cristian (n. 31.03.1979, București – d. 25.08.2006, București). Este, în cinematografia românească postcomunistă, cel mai înzestrat continuator al lui Nae Caranfil pe linia filmului de autor cu deschidere la public. Studiază regia la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București, în cadrul căreia se impune ca un fermecător și inovator povestitor în imagini. Primul său film care se bucură de succes este scurtmetrajul *Mihai și Cristina* (2001), premiat la Sankt-Petersburg, Milano și Toruń. O comedie care frapează mai ales prin îndrăzneala sa tehnică (cineastul, încă student, folosește tehnici și efecte vizuale foarte rare în cinematografia românească). Și mai izbutit narativ și comic, filmul de absolvire *Poveste la scara C* (2002), care consolidează echipa scenaristică Cristian Nemescu – Tudor Voican, are și el un semnificativ traseu festivalier internațional, fiind nominalizat la premiul Academiei Europene de Film pentru cel mai bun scurtmetraj. O nouă poveste de dragoste – și „de cartier" – între doi liceeni, în care sunt implicate o linie fierbinte și rutina conjugală a părinților eroului. Protagoniștii Alex Mărginean și Maria Dinulescu vor reveni, interpretând personaje asemănătoare, în lungmetrajul regizorului. Urmează mediumetrajul *Marilena de la P7* (2006), cu premiera mondială în cadrul secțiunii canneze „Semaine de la Critique". Pentru tânărul cineast, *Marilena* este de fapt o repetiție generală înaintea debutului în lungmetraj, existând numeroase elemente comune între cele două filme. Explorarea periferiei bucureștene ia amploare acum, regizorul dovedind un excelent simț al observației sociale, care pune în valoare povestea de iubire și maturizare din prim-plan (un puști precoce se îndrăgostește de o prostituată cu capacități paranormale). Filmul – și el foarte modern (și datorită colaborării cu directorul de imagine Liviu Mărghidan) – are mult umor, dar și tandrețe și cruzime bine dozate. Regizorul își dovedește încă o dată excelentul simț al detaliului și al culorii locale în lungmetrajul *California Dreamin' (nesfârșit)*, care intră în cinematografele românești la o săptămână după ce câștigase, la Cannes 2007, premiul secțiunii „Un Certain Regard" (urmat de numeroase alte distincții naționale și internaționale). Însă Cristian Nemescu nu este prezent nici la premiere, nici la premieri, pentru că murise într-un tragic accident de mașină, alături de prietenul și colaboratorul său Andrei Toncu (sound-designer), în București, în noaptea de 25 august 2006. În

scenariul excelent (semnat tot de regizor și de Tudor Voican), principalul plan temporal al acțiunii (mai 1999) este ocupat de două conflicte principale: unul intercultural și altul – nelipsit în filmele regizorului – erotic. Primul are în centru două caractere puternice: căpitanul american Jones (Armand Assante) și Doiaru (Răzvan Vasilescu), șeful gării din Căpâlnița. Jones primește de la NATO, în plin război în Kosovo, misiunea strategică de a instala un sistem radar în Serbia, iar pentru asta este nevoit să tranziteze România. Doiaru, care a așteptat jumătate de secol venirea americanilor (în mai 1944 – aflăm prin intermediul unor flashbackuri alb-negru –, în locul acestora au venit nemții și l-au lăsat pe copilul de atunci fără părinți), dorește să se răzbune și blochează trenul cu echipamentul NATO timp de cinci zile, invocând lipsa documentelor de tranzit (scenariul pornește de la un caz real). În celălalt conflict, personaje principale devin doi adolescenți din localitate, ale căror vieți sunt schimbate radical de scurta conviețuire cu soldații americani. Monica (Maria Dinulescu), fiica lui Doiaru, vrea cu orice preț să scape de Căpâlnița și vede în fiecare partener o potențială cale de evadare. Andrei (Alex Mărgineanu), fiu al liderului șomerilor greviști, este amorezat de Monica, singurul său atu fiind acela că știe engleză, într-o colectivitate în care a doua limbă vorbită e spaniola de telenovelă. Monteurul Cătălin Cristuțiu (un alt vechi colaborator al lui Cristian Nemescu) a finalizat filmul după moartea regizorului, fără a-i aduce modificări majore; chiar dacă unele cadre sunt inutile, iar unele situații – prea convenționale, *California Dreamin'* provoacă spectatorilor nu doar hohote de râs, ci și emoții puternice, de cinema autentic. Poți chiar avea senzația bizară că tânărul și înzestratul cineast a ținut să adune în lungmetrajul său de debut tot ceea ce a vrut să transmită prin intermediul filmelor. Regăsim aici surprinderea tandru-ironică a năravurilor băștinașe și autoironia (Andrei, la fel ca și protagoniștii scurtmetrajelor menționate, este croit după chipul și asemănarea regizorului), revelația dragostei și viziunea caldă, optimistă asupra existenței. Sunt foarte puține producțiile cinematografice românești care emană atâta iubire față de semeni precum acest film dens și intens, făcut cu inima pe masă.

Text scris de Mihai Fulger

NETZER, Peter Călin (n. 1.05.1975, Petroșani). A emigrat cu familia în Germania când avea opt ani și s-a întors la 19, ca

student la Facultatea de Regie a IATC, pe care a absolvit-o în 1999. După câteva scurtmetraje, a debutat în lungmetraje ficționale cu *Maria* (2003), coproducție româno-germano-franceză, pe scenariul unui scurtmetraj precedent, realizat în colaborare cu Gordan Mihić, dramaturg și producător al lui Emir Kusturica. Filmul pornește de la un fapt divers: o femeie încă frumoasă se pune la discreția șoferilor de „autotrenuri" ca să-și salveze cei șapte copii. Rezultatul este, ca fir narativ, o tipică și schematică melodramă, debutul lui Netzer suferind de maniheism, plasând o sfântă mucenică a maternității, adevărat Iov feminin, printre bestiile (de cele mai multe ori) de sex opus. Depășind însă povestea care adună, cu voluptate de colecționar, într-o magmă aproape nediferențiată, bețivi, curvari, escroci și alte epave ale societății, debutantul se legitimează ca cineast prin concizia punerii în temă, prin compoziția expresiv-elocventă a cadrului (imagine: Mihai Sârbușcă), prin subtila dirijare a interpreților Diana Dumbravă (Premiul de la Locarno *ex aequo*, Premiul Transilvania) și Șerban Ionescu (Premiul pentru interpretare la Locarno, Premiu la Salonic), Horațiu Mălăele, Luminița Gheorghiu, Rona Hartner, puși să-și reprime tentația tandreței sub izbucniri de violență, dar și prin coloritul viu al dialogului. Printre actori excelează, într-adevăr, Dumbravă, deținătoarea rolului titular, frumusețe expresivă dublată de o ținută iradiind demnitate, chiar și în cele mai penibile ipostaze. În 2010 termina *Medalia de onoare*, povestea unui veteran de război (Victor Rebengiuc) căruia o decorație care-și greșește adresantul îi schimbă perspectiva modestei existențe. Subiectul amintește, prin schemă, de una dintre cele mai mari ratări din istoria cinematografiei dâmbovițene, *Corigența domnului profesor*. Trambalat, ca și eroul străvechii comedii, între birocrați fără suflet și perspicacitate, aruncat în groapa roboților care rumegă impasibil nimicul, filmul era lipsit de relief psihologic fără a le oferi mai nimic actorilor, cu excepția tăcerilor Cameliei Zorlescu, care dobândeau surprinzătoare și multiple valori.

Trei ani mai târziu, la Berlinală, Netzer își adjudeca, cu *Poziția copilului*, primul Urs de Aur pentru lungmetraj românesc. În intenția regizorului și a coscenaristului său, Răzvan Rădulescu, stătea o analiză de caz, la rece, a crizei care cutremură o familie disfuncțională. Filmul, nu fără calități, „vorbea" prea mult, el s-ar fi vrut șocant din primele imagini, de la primele replici, într-o sindrofie cu dialoguri ornate generos prin invocări ale organelor

intime „de ambele sexe”, cum spuneau clasicii. Desigur că, folosind acest limbaj, cineaștii denunțau „neamul prost” al elitelor noastre actuale, dar, Doamne!, de ce „pana mea” atâta ostentație?! Altceva ar fi fost dacă măștile nu erau smulse violent imediat după generic, ci ar fi alunecat, treptat, lăsând să se întrevadă, cât mai flagrant, mojicia lumii „bune”. În film, însă, situațiile se cam repetă. Fiul risipitor răspunde ca la carte la provocările mamei prin formule ca „Ești complet oligofrenă”, când nu-i precizează, tandru, „Te f... în gură!”. Cam mult, prea tehnicist și mai ales repetitiv. A adus totuși primul Urs de Aur acordat unui lungmetraj românesc, probabil și datorită traducerii curajosului „Te f... în gură!” prin academicul „Fuck You”, dar și debilității selecției competiției oficiale din acel an.

NICHITUŞ-MIHĂILESCU, Cristina (n. 2.05.1951, Piatra Neamț). Absolvă IATC în 1977, desfășurând mai mult activitate didactică. Debutează remarcabil în 1987, cu *Pădurea de fagi*, descriind aventura unor tinere telefoniste care asigură funcționarea centralei de la Tâncăbești, în agitatele zile din august 1944. Filmul are memorabile notații psihologice și compoziții de personaje, până în clipa în care se declanșează, convențională, lupta cu invadatorii, din fericire tocmai către final. Ulterior, traiectoria profesională a regizoarei intră vertiginos pe un trend descendent. În 1990, în *Liliacul înflorește a doua oară*, intriga ar putea fi circumscrisă de un țânc aflat între două țâfne. Discordia cuplului neînchegat, o casă de mătuși excentrice, două-trei „situații-limită” și iată epuizată rețeta filmului. Scenaristul Sorin Holban îi adaugă calitatea dialogului său. De aici și tentația regiei de a transforma filmul într-o inepuizabilă limbuție, până și inevitabila scenă de amor fiind năclăită în sporovăială. În loc să fie cultivată tinerețea și prospețimea Emiliei Popescu, actriță care izbucnise irezistibil în comedia lui Gheorghe Vitanidis *În fiecare zi mi-e dor de tine*, ea a fost claustrată, de dragul „compoziției”, în rolul unei femei mohorâte înainte de vreme și artificios încercate de viață. Filmul următor, *Și totul era nimic...* (2006), descrie o Românie de după anul 2000, în care până și slujba de sfințire a unei noi biserici se transformă într-un eveniment monden la care participă toate somitățile orașului. Icoanele care împodobesc lăcașul sunt pictate de o mare vedetă locală, manelistul Adrian Țâțădemâță alias Abdulah, un „geniu al muzicii” convertit la creștinism și la pictură religioasă. Iar titlul e o parafrază a faimoasei remarci a muribundului

Alexandru Macedon: „Eram totul și totul era nimic!". Filmul, care s-ar vrea a fi satiră, începe cu 20 de minute de sporovăieli în cursul slujbei de sfințire și continuă, în același abuz de vorbărie incontinentă, până la secvențele de la „mititica" care-i pun capăt. E firesc ca dialogul superabundent să fie artificial. „Eram totul și totul era nimic?" Cronica de moravuri se consumă într-o lume în care – cum spune cineva – „totul e falsificat, și justiție, și libertate, până și spirtul sanitar", ale cărei personaje par să nu mai aibă altă preocupare decât să se explice, să se povestească și să se justifice în fața publicului. *Și totul era nimic…* se dovedește, cu sau fără ajutorul lui Alexandru cel Mare, un programatic nimic. De reținut, cel mult, construcția contrapunctică a sunetului, care lărgește adesea cadrul vizual, prin distribuția din off a dialogului unor personaje nevăzute, peste limitele sale, dând unor secvențe caracter de experiment. În 2012, realizatoarea recidivează pe aceeași linie cu *...Mama ei de tranziție!?!*, unde trivialitatea cu pretenții de poantă (vezi „Nuți spaima puții"), care nu prea cadrează nici cu calitatea de universitar a doamnei regizor, nici cu pretenția ei de a denunța, furios, lumea trivială a tradiției, se expune biruitor la rampă, însoțită de un vacarm infernal. Nichituș își definea „arta poetică" ca o rețetă de bucătărie: „O felie de viață cu fapte puse cap la cap". Cap la cap poate, dar de ce fără cap și fără coadă?

NICOARĂ, Radu (n. 1.01.1954, Timișoara). Absolvă studii de imagine (1984) și regie (1990) și debutează în lungmetraje de ficțiune în 1992, cu *Polul Sud*. Filmul urmărește viața unui grup de tineri intelectuali, în „era Ceaușescu", cu idealuri enunțate, dar neîmplinite și după decembrie '89, când existența continuă în inerție, fără vreo opțiune definitivă. Decepțiile Revoluției sunt ostentativ afișate, într-un univers al cărui centru e un aspirant al literaturii în criză de creație, în raport cu care toată lumea își manifestă îngrijorarea cu indiscreții incomode precum: „Cum mai stai cu romanul?". Și romancierul „stă" mai mult cu vodca! Firavă idee pentru un lungmetraj... De altfel, cineastul se va dedica, ulterior, filmului publicitar…

NICOLAE, Cristiana (n. 24.07.1943, Târgoviște). Absolvă IATC în 1971. Debutează doi ani mai târziu cu *Întoarcerea lui Magellan*, evocare a miticei „ilegalități" comuniste, unde principalul merit al regiei (Premiul ACIN) e transfigurarea împrejurărilor impuse

de convenție într-o vibrantă poveste de dragoste despre întâlnirea, în fața ecranului unei săli de cinema, a două suflete-pereche. În 1977 urmărește, în *Râul care urcă muntele*, periplul unui adolescent care se declară major pentru a se înrola voluntar pe frontul antihitlerist. Filmul, în care fiecare întâmplare de război e un pas spre maturitate, un „râu care urcă muntele", vădește promițătoare calități poetice, fiind subminat totuși de incoerența dramaturgiei. De același neajuns suferă și *Cumpăna*, din 1979, conflict polițist cu finalitate educativă vizibilă. În 1981, regizoarea, una dintre cele mai prolifice din generația ei, revine cu un film sportiv, *Stele de iarnă*, care abordează, dincolo de spectaculosul pârtiei, probleme vital-lăuntrice, precum eroziunea timpului, spiritul de echipă, amărăciunea înfrângerii, conturate, cu sensibilitate și prezumție, de scenaristul Mircea Herivan. *De dragul tău, Anca!*, din 1983, rămâne unul dintre rarele noastre filme „adulte" despre copii. Scenariul, bine structurat de Nicolae Cristache, evocă stereotipiile celor care agresează laș și stupid adolescența, surprinde minciuna și lipsa de comprehensiune a „vieții noi". Singular în peisajul epocii, filmul atestă că s-ar fi putut face și un alt fel de cinematograf decât cel al hiperbolelor și al „strâmbelor" simbolice. *Al patrulea gard, lângă debarcader*, din 1984, confirmă sensibilitatea și chiar vocația regizoarei pentru vârsta pubertății, prin forța cu care sunt surprinse vibrațiile luminoase ale presimțitului necunoscut, iar *Recital în grădina cu pitici* (1986) rămâne, fără să se repete, pe același palier într-o binevenită meditație asupra vocației, a mijloacelor pentru a o cultiva și a exigențelor eficacității pedagogice. Mai puțin inspirat e eseul Cristianei Nicolae în domeniul cinemaului fantastic, cu *Hanul dintre dealuri* (1987), exercițiu de „realism magic" ca joc incoerent. *Sanda*, executat în coregie cu Nicu Gheorghe, în 1991, reface universul interior al unei femei din „Epoca de Aur", sclavă a cotidianului alcătuit din uzină, copii (trei!), un consort ursuz, cozi istovitoare, umilitorul control ginecologic, insuportabilele mesaje TV. Răzvrătirea se transformă într-o neașteptată și eliberatoare poveste de amor: „Madame Bovary", chiar proletară, vrea să simtă că trăiește. Dubla regie așază, alături de episoade remarcabil interiorizate, un inventar ostentativ al mizeriei morale din anii '80, în care, din păcate, monotonia existenței eroinei se transmite și filmului, fiindcă nu e sugerată, ci reprodusă pasiv. După 1990, realizatoarea se stabilește în Canada și urma ei în cinematograf se pierde.

NICOLAESCU, Sergiu (n. 13.04.1930, Târgu-Jiu – d. 3.01.2013, București). Optează, la 17 ani, pentru studii de marină, dar, curând, din cauza dificultăților politice, se dedică celor politehnice. În cinematografie ajunge ca inginer la studioul de filme documentare Sahia, solicitat pentru efecte speciale și întreținerea aparaturii. Dar intrusul, extrem de util tehnic, ca instalatorul într-un bloc, își asimilează rapid ambiții de realizator în domenii aventuroase, în care se poate manifesta fiindcă n-are concurență: se scufundă în mare pentru documentare subacvatice, se aruncă în cădere liberă pentru un film de parașutism, explorează macrofilmarea inflorescenței pentru poeme plastice inedite. Debutul său în scurtmetraje, filmul floral *Primăvară obișnuită*, e distins cu Premiul Internațional UNIATEC, în 1962, și, deși interzis temporar, ca film „inexistent" fiindcă fusese făcut din proprie inițiativă, e aclamat în avanpremieră la „Seara prietenilor filmului", manifestare inițiată de Tudor Caranfil, care va deveni, un an mai târziu, „Cinemateca Română". În 1967 debutează în lungmetrajul ficțional cu *Dacii*, reconstituire a posibilei vieți a „celor mai viteji dintre traci". Primul și cel mai bun lungmetraj al lui Sergiu Nicolaescu e inspirat servit de Titus Popovici – scenaristul –, într-o superproducție de nivel european, rezistentă nu atât datorită anvergurii montării, impunătoare, ce-i drept, cât, mai ales, freneziei sale poetice. Amplele pânze epice ale bătăliilor sunt reținute doar ca fundal spectaculos din care se detașează drama propriu-zisă, regizorul urmărind în primul rând elocvența efectului vizual. Depășind locurile comune ale genului, realizatorii reușesc performanța unei reconstituiri istorice spectaculoase, într-un climat specific local. În 1970, tânărul cineast persevează cu o altă frescă istorică, *Mihai Viteazul*. Timbrul evocării, energia portretistică, simțul dramatic al peisajului, tensiunea temporală fac din ea una dintre cele mai reușite pagini ale atât de inegalei „Epopei cinematografice naționale". Dacă în prima parte eroul e doar răzvrătit, în cea de-a doua e vizionar și poet al spadei. Filmul, scris, din nou, de Titus Popovici (Premiul ACIN), abundă în percutante portretizări: Stanca (Bulcă) s-ar mulțumi cu o fericire casnică, Sigismund Báthory (Ion Besoiu) suferă de inconsistența omului de salon, Basta (Emmerich Schäffer) dă o imagine a chintesenței trufiei, Hassan, interpretat de Andi Herescu, încearcă, amăgindu-se,

să-și uite rădăcinile. Cât despre Voievod, Amza Pellea îi compune o figură de ascet arsă de flacăra-i lăuntrică. În anul următor, din nou în binefăcătoare complicitate cu Popovici, o nuvelă a acestuia, *Moartea lui Ipu*, îi permite lui Nicolaescu, în *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1971), să-și exercite, pentru prima oară, uneltele analizei în universul psihologic al unei colectivități aflate la răscruce de timp și istorie. Iar în 1972, cineastul autodidact își poate sărbători un deceniu de existență, completându-și registrul cu un alt gen îndrăgit, cel polițist, prin *Cu mâinile curate*, în care Nicolaescu înrolează școala filmului de gangsteri american „împotriva rămășițelor vechiului", punctând, în culori vii, exemplare, portrete din pitoreasca lume interlopă bucureșteană. Memorabilă a rămas replica lui Gheorghe Dinică: „Nu trage, dom' Semaca. Sunt eu, Lăscărică...". Filmul care a adunat, în 30 de ani de reluări, șapte milioane de spectatori a produs o întreagă serie de episoade polițiste de mare popularitate, ca *Ultimul cartuș*, din 1973, și *Un comisar acuză*, din 1974, în care Titus Popovici, scenaristul de excepție, era însă înlocuit de tandemul Vintilă Corbul și Eugen Burada, care inventau un nou comisar, Moldovan, împingând intriga în derizoriu și oportunism. Totuși, chiar și în această conjunctură nefericită, în unele secvențe, precum cea a hipodromului, forța vizuală a regizorului se face simțită.

În mod paradoxal, acest cineast fără studii de specialitate își câștigă un renume de profesionist, nu numai în țară, ci și peste hotare. El perfectează o colaborare strânsă cu firme europene de producție, care-i dau posibilitatea să filmeze, în colaborare cu Wolfgang Staudte și Al.G. Croitoru, seriale TV transformate la noi în versiuni exploatabile în săli. Din această categorie fac parte *Lupul mărilor* și *Răzbunarea*, ambele ecranizări după Jack London din 1972. În *Nemuritorii* (1974), regizorul explorează Evul Mediu românesc, distingându-se și ca actor. Cu *Zile fierbinți*, din 1975, cineastul ține să demonstreze că există și un alt tip de film „de uzină" decât cel frecventat de regizorii noștri. Dar aceste compromisuri pregătesc o ambițioasă ecranizare a romanului lui Victor Ion Popa *Velerim și Veler Doamne*, care-i inspiră unul dintre cele mai frumoase poeme de iubire din cinematograful românesc: *Osânda* (1976). Scenei culminante, îmbrățișarea de pe o culme viscolită, autorul imaginii, Alexandru David, îi conferă valențe antologice. La aniversarea centenarului Independenței României,

Sergiu Nicolaescu este solicitat să producă o evocare intitulată *Pentru patrie* (1977). Plevna, Griviţa, Rahova şi Parlamentul epocii sunt readuse la rampă cu 204 actori, 80 de cascadori şi întreaga mobilizare a forţelor armate, energii canalizate pentru un film retoric în spiritul doritei „Epopei cinematografice naţionale". Deşi filmul e o sechelă a şase episoade dintr-un serial comandat anterior de TVR, e relevant totuşi efortul dramaturgic de a asigura un film coral, cu diversitatea unui erou colectiv. Filmului patriotic îi urmează, în anul marelui cutremur, 1977, unul civic, *Accident*, în care evenimente de circulaţie rutieră sunt reconstituite, didactic, pe carosabil. „Ce detestaţi la delincvenţi?", e întrebat eternul comisar al „mâinilor curate". „Lipsa de responsabilitate. Fiecare delict înseamnă o acţiune împotriva demnităţii umane!", răspunde, ca la carte, omul Miliţiei, care, în final, îi întinde sportiv mâna inamicului său, criminalul, pentru a-l scoate din mlaştina care-l înghite simbolic. Filmul e penibil (scenariu şi dialoguri de Dumitru Carabăţ, după o idee de Nicolaescu) şi poate că realizatorul simte asta când închide gura comisarului cu o replică proverbială: „Aş vrea să vă spun ceva foarte înţelept. Dar nu găsesc!". Scorţosul cineast-cetăţean dă dovadă însă, în 1978, de un simţ al umorului şi de un profesionalism al gagului, surprinzătoare în cinematografia noastră, cu *Nea Mărin Miliardar*, un personaj despre care se credea că intrase definitiv în derizoriul divertismentului TV. În această comedie, la scenariul căreia a colaborat şi Amza Pellea, regizorul a izbutit o eficace şi adesea irezistibilă farsă parodică, în care actorul a apărut într-un memorabil dublu rol, iar Puiu Călinescu a uluit într-o reuşită pastişă a unui şleampăt şi pedant Columbo. Record absolut de spectatori: 14.643.840! Era timpul ca cineastul să se întoarcă la fixurile sale poliţiste aşteptate „à bout de souffle" de un public larg. Cu *Revanşa* (1978), Nicolaescu se străduieşte să respecte riguros cronologia istorică, într-o intrigă rocambolescă, forţând adevărul până la capturarea întregii conduceri legionare, în pofida protecţiei germane, de către imbatabilul Moldovan. Acţiunea e presărată cu răpiri, dansuri de tavernă executate de ansamblul de paiete al „Teatrului de estradă", incendii spectaculoase şi... puzderie de „revanşe". Palierul cel mai penibil al filmului e dialogul. Că realizatorul era un ambiţios care abia aştepta prilej să dovedească cât e de autor o ştiam. Cu *Ultima noapte de dragoste* (1979), tocmai ambiţia îl pierde. Spre deosebire de Veroiu (vezi *Între oglinzi paralele*), Nicolaescu afectează

o lectură romanțioasă a operei lui Camil, limitându-se la chinul geloziei și bărbăția cavalerească, apăsând pedala pe farmecul retro sau pe dinamismul frescei războiului. Era însă de memorat o primă apariție internațională a viitoarei vedete polono-americane Joanna Pacula, care va face carieră la Hollywood. În 1979, realizatorul se întoarce la angajamentele sale internaționale, care-l aduseseră adesea coregizor cu personalități de mare anvergură, precum Jean Dréville, Robert Siodmak și Wolfgang Staudte. Lui Jack London, scriitor pe care-l admira, îi ecranizează, în 1979, pentru televiziunea germană ZDF, *Mihail, câine de circ*. Ca să-și exerseze probabil mâna, în 1981 dă *Capcana mercenarilor*, combinație, nu tocmai convingătoare, de western cu vampiri, în care Cozorici compune un portret de întârziat Nosferatu, iar realizatorul se răsfață cu o umbră de suprarealism în genul lui Eastwood. Tot o comandă occidentală e și *Wilhelm Cuceritorul/Cucerirea Angliei*. Versiunea românească din 1981 e, ca și în alte rânduri, un potpuriu din imaginile unui amplu serial TV, arenă de excepție pentru forțele artistice românești în memorabile creații. Comisarul lui Sergiu Nicolaescu, care absenta de vreo cinci ani, revine în *Duelul* (1981), continuând să dea iama în legionari, printre *Îngeri cu fețe murdare* în variantă Buftea. Scenariul, demn de Rocambole din perspectiva complicațiilor, explorează atât somptuoasele palate ale demnitarilor sau viața de noapte a Bucureștilor, cât și canalele de scurgere ale orașului, adevărată „Curte a Miracolelor", chiar ca în *Misterele Parisului*. Realizatorul îl pune pe Jean Constantin să-l imite pe Ron Moody, într-un exercițiu de șterpelit pentru uzul copiilor, vădit inspirat de *Oliverul* din 1968 al lui Carol Reed, iar micii actori joacă și vorbesc strident de fals. Aparent inspirat din aceeași odisee a războiului, cineastul încearcă, prin *Întâlnirea* (1982), un film de cameră și atmosferă în Delta înghețată, dar și o dramă psihologică scrisă de Bujor Nedelcovici. Popularitatea crescândă a regizorului are și rezultate nedorite, fiindcă acesta începe să se pună, narcisiac, în cadru, așa cum procedează în 1983 în *Viraj periculos*, precum și în *Ringul*, din anul următor, dialog torționar-victimă care aduce în scenă, într-un interminabil pugilat, psihologii rudimentare fără justificare epică. Atacând, în 1984, celebra *Ciuleandră* a lui Rebreanu, Nicolaescu reintegrează crima, eludată în prima versiune (1930) de Martin Berger, dar înlătură cu totul nebunia, adâncind, mai aproape de izvorul literar, elementele sociale ale istoriei, dar și simplificând-o psihologic. De

reținut obsesia dansului, ca simbol al forței țărănești de regenerare (muzica: Adrian Enescu, Premiul ACIN). Ca și *Ciuleandra* voinicească a osândiților la moarte și prăbușirea lor, amintind de celebra pânză a lui Octav Băncilă, secvență pe care autorul a ținut s-o reintegreze în docudrama din 2009, *Carol I*. Dar, până atunci, vioara întâi a „Epopeii cinematografice naționale" trebuia să evoce, cu *Ziua Z*, evenimentele din august 1944. O face brevetând deja metoda fotografierii istoriei perfecționată după 1989 de pe poziții radical modificate. În schimb, *Noi, cei din linia întâi* (1986) marchează reîntâlnirea dintre regizor și colaboratorul care i-a adus cele mai bune filme, scenaristul Titus Popovici (Premiul ACIN), în realizarea unei pagini de cinema emfatic și rudimentar, cu situații implauzibile, ca acelea în care generalul debușează, personal, la atac, în lupta corp la corp, dând iama în inamic, și își poartă pe front fiica iubită, ca la un safari. *François Villon* face parte din filmele realizate de cineast la comandă externă, un serial pentru TF 1 care produce și un lungmetraj pentru partenerii români. Reconstituirea nu e lipsită de calități poetice, dar compromisă, în versiunea românească, de dialogul livresc, „adaptat" arhaic, nu și cinematografic, de Romulus Vulpescu. Din multitudinea rolurilor episodice, unele pregnante, se afirmă actori români la început de drum, ca George Alexandru într-un student tribun. Lui *Mircea*, din 1989, adaptare puerilă a unor evenimente înălțătoare, îi urmează, un an mai târziu, și mai compromițător, *Coroana de foc*. Din colaționarea lozincilor debitate în acest film confuz, fiindcă nu e nici istorie, nici basm, s-ar putea însăila un manifest electoral.

Sergiu Nicolaescu pătrunde, în plin declin, în perioada post-decembristă de libertate de manevră asigurată câtorva dintre cineaștii români, lucru care devine foarte frecvent în filmele pe care maestrul le pune în circulație, scăpat de carcanele cenzurii. *Începutul adevărului/Oglinda*, din 1993, e o reconstituire pe planul ficțiunii, dar „în baza unor documente", a evenimentelor din august 1944, de fapt o restructurare a materialului din *Ziua Z*. Este însă un muzeu al figurilor de ceară, o însăilare de tablouri alegorice, „cor vorbit" al lecturii stenogramelor, în ultimă instanță o eroare estetică. Accepția rudimentară pe care cineastul o dă autenticității istorice – reproducerea de tirade stenografiate (care nu dezvăluie ce se află în spatele cuvintelor) și reconstituirea inutilă, cu actori-fantoșe, a unor documente cinematografice reale (execuția mareșalului Antonescu, incomparabil mai zguduitoare

în original) – proiectează filmul în derizoriu. *Punctul zero/Point Zero*, coproducție cu SUA din 1995, este o ficțiune despre abia depășita Revoluție din 1989, ilustrată cu striptease, sex și blindate, Marea Neagră și Pentagonul, copii abandonați și cuplete cu Jean Constantin, totul și nimic, film tipic pentru declinul accentuat al regizorului și al cinematografiei postdecembriste. Blufful culminează cu nefericita combinare a benzii autentice de sunet a „instanței" de la Târgoviște (Premiul UCIN, Anușavan Salamanian) cu scene stângace jucate de amatori care, deși aduc a soții Ceaușescu, fac din momentul în sine un fals cu atât mai flagrant. *Triunghiul morții*, din 1999, e o cronică a victoriilor de la Mărășești și Mărăști, cu un scenariu care exprimă indecizia autorilor în fața numeroaselor fire epice posibile din momentul evocat, colecție de poncifuri patriotarde, patetic sentențioase, și interminabile operațiuni militare, discursuri bombastice și banalități lacrimogene, într-o defilare de legendare personaje istorice de certă ineficiență audiovizuală. *Orient Express*, din 2004, rămâne cea mai ambițioasă tentativă a cineastului de a-și recupera terenul artistic pierdut. Sursa inspirației a fost un roman al lui Tudor Teodorescu-Branișteș, *Prințul*, apărut în 1946. Subiectul desuet, de melodramă din anii '30, reflecta totuși nevoia cineastului, ajuns la senectute, de a zăbovi în meditație. Ca și aristocratul care, după ce și-a tocat averea, a pierdut favoarea socială, cineastul care-și irosise, și el, creditul și publicul, făcea eforturi să-l regăsească și să se regăsească în întrebarea vicleană care, inevitabil, se insinuează în cele mai neașteptate momente ale filmului, punând trecutul neîncetat sub semnul întrebării: „Am făcut bine? Rău am făcut?...". Numai cei care urmăriseră aventura biografiei cinematografice a lui Sergiu Nicolaescu pot distinge durerea îndoielii melancolice a acestei reflecții. În 2008 se întorcea cu *Supraviețuitorul* la comisarul Moldovan, divertisment polițist, pe schema *Ringul*, provocare anunțată de veteranul Nicolaescu pentru a întoarce publicul în sala de cinema. Intenție care nu poate fi decât salutată, dar care n-a fost să fie și împlinită. Filmul părea să semnaleze inevitabila secătuire a forței creative a unui regizor care – să nu se uite! – lăsase cinematografiei românești nu numai recorduri absolute de public, dar și câteva filme de o indubitabilă rezistență. Implicat direct în Revoluția din 1989, fusese câteva legislaturi la rând senator. În 2010, realizatorul octogenar își lua însă colegii prin surprindere cu *Poker*, ecranizarea unei piese de Adrian Lustig, jucată timp de cinci ani la Teatrul de Comedie. Adusă pe ecran de

Nicolaescu, versiunea cinematografiată nu se istovea în caricatură, ci devenea adesea eficace satiră socială pe care conjunctura nefericită economico-politică a anului 2010 o proiectează parcă anume pe asfaltul actualității fierbinți. Politicienii veroși gata să ajungă la putere prin orice mijloace, medicul fără scrupule, parveniții care-și uită rădăcinile de la o zi la alta formează împreună, sub bagheta regizorului, un adevărat carnaval care reinventează divertismentul sub paradoxul: „Viața este ca un joc de poker, doar că nu toți îl joacă la fel!". Un debut strălucit înregistrează în film populara actriță de televiziune Cătălina Grama, zisă Jojo, care, chiar când e pusă să-și exhibe generos nurii, cucerește atenția ca o adevărată actriță, prin inteligență, subtilitate și farmec. În 2012 își completează satira cu încă o trăsătură de penel, intitulată *Ultimul corupt din România*. Întrucât nu mai e vorba, ca în primul episod, de transpunerea unei piese de teatru, toată lumea (Horațiu Mălăele, Valentin Teodosiu, Vladimir Găitan, inclusiv Jojo) se mișcă mai liber și mai cinematografic. Filmul continuă să trăiască prin calitatea dialogului, bazat pe întoarceri vertiginoase de sens, mai mult decât pe efecte comice vizuale, și pe crearea tipurilor care aduc în prim-plan ecouri autentice din realitatea fierbinte a epocii, cu aluzii directe la corupții de prim-plan sau la puzderia de ministrese blonde. Pamfletul cinematografic, fără șanse de a avea totuși valoarea unui document, își pierdea ritmul după punerea premiselor.

Privindu-i distanțat opera, constați că declinul cineastului începuse încă din anii '80. Dacă s-ar fi retras pe atunci, imaginea lăsată posterității ar fi fost scutită de destule compromisuri și compromiteri. S-ar fi putut consola cu o carieră politică puternic susținută de ecoul succeselor de odinioară. Dar pentru Sergiu Nicolaescu prezența pe platoul de filmare devenise un mod de existență, iar emoția premierei cinematografice era o adevărată patimă. Când a plecat, pe neașteptate, ne-a fost greu să ne împăcăm cu gândul că inevitabilul se consumase...

NICOLAOU, Ted. Absolvent, în anii '70, al cursurilor de film de la Universitatea din Texas, a început ca asistent de regie și montaj, pentru a debuta în 1985 cu *Dungeon Master*. La noi a deschis, în 1991, o serie de *Subspecies* (la care avea să revină în 1998) printr-un film despre spiriduși malefici, o șușanea patronată, în debutul carierei sale de producător, de unul dintre efemerii „magnați" ai cinematografului românesc postdecembrist de stat, Mircea Daneliuc.

NICULESCU-BRUNĂ, Ion (n. 5.11.1902, Bacău – d. 1979). După o vie activitate teatrală, la începutul anilor ’20, e contaminat de cinematograf în studiourile franceze. Reîntors în țară, joacă în câteva filme (*Păcat*, de Jean Mihail, *Datorie și sacrificiu*, de Ion Șahighian, și *Drumul iertării*, de Fernand Gabriel Roșca), apoi debutează ca regizor, în 1930, cu versiunea românească a filmului *Fum*, turnat la Budapesta de Stefan Nagy, „complet vorbitor, cântat și dansat românește”. În 1930, proaspătul cineast revenea în arenă cu o ecranizare după Caragiale, *Leiba Zibal*, dar, dacă e să-l credem pe Jean Mihail, i-a abandonat regia lui Al. Ștefănescu la scurt timp după începutul filmărilor, rămânând „doar” interpret principal.

„Tendențioasă și grosolană plagiere a operei lui Caragiale”, o definea, indignat, Ion Vițeanu în *Rampa* din decembrie 1930 și, 40 de ani mai târziu, Jean Mihail încă mai deplângea că „subiectul nuvelei a fost grav denaturat”. Ce vedem noi, din cele aproximativ 30 de minute păstrate în ANF, este cu totul altceva. Independent de titlul său care trimite la Caragiale, *Leiba Zibal* surprinde, de la primele imagini, prin expresivitate (operator Iosif Bertok). Filmul începe cu o slujbă de Înviere în care îndemnul „Veniți să luați lumină” este tradus într-o frumoasă idee plastică: pâlpâitul lumânărilor smulge din întuneric frânturi ale nopții. Regizorul mai are îndrăzneala să zdruncine habitudinile spectatorilor, distribuind patru actori diferiți în vârstele diferite ale personajului său: I. Katz (la 7 ani), A. Onea (între 10 și 17), L. Sarkady (la 40-50), între 18 și 30 de ani fiind interpretat de însuși Brună. Din păcate, Brună și Sarkady nu seamănă nici ca statură, nici la chip! Totuși, un alt argument care pledează pentru versiunea din ’30 sunt câteva imagini-document ale Bucureștilor vremii, căruia cineastul pare să-i fi încredințat un rol principal: tramvaiele și căruțele vremii, repere arhitectonice ale timpului, ca Vila Brâncoveanu, Lipscanii și Văcărești, până și afișele vorbind, pe ziduri, despre preocupările contemporanilor. Cu toată libertatea de fantezie pe care și-o asuma cineastul, „plagiatul” acuzat de Ion Vițeanu conducea spre aceeași idee generoasă, actuală și azi, a „bunei învoiri” interetnice. Sigur, intriga era cu totul alta, dar bietul comentator indignat nu avusese posibilitatea să cunoască încă versiunea de mai târziu, a lui Radu Gabrea, *Fürchte dich nicht, Jakob!* În 1932 anunța *Ecaterina Teodoroiu*, „primul film românesc cântat și vorbit de război”, în care, în rolul mamei apărea chiar mama eroinei. Critica a fost rezervată. După Ion Cantacuzino, filmul lui Brună nu-i

putea face ideii de film românesc „decât un imens rău", cu toate bunele intenții din care pornise, deși V. Timuș nota, la rândul său: „Regizorul Brună – un nume modest la noi – e totuși, de netăgăduit, o capacitate artistică superioară dlui Berger" (cineast german, „importat ca specialist" pentru ecranizarea romanului lui Rebreanu *Ciuleandra*, scandalul momentului). *Ecaterina Teodoroiu* încheia cariera de regizor cinematografic a lui Niculescu-Brună.

NIȚĂ, Ion (n. 1924). Urmează studii la IATC. După o lungă perioadă de asistență încearcă să iasă din anonimat, în 1967, cu *Zile de vară*, după o proză a lui Fănuș Neagu, unde trei brigadieri din Bărăgan, angrenați în campania de strângere a recoltei, trec prin încurcături care de care mai artificiale. Comedia inconsistentă și gratuită are personaje improvizate și amorfe jucate însă de actori cu mare priză la public. Rețetele utilizate pot fi reduse la patru: replica „groasă", grimasa, gălăgia și „caftul". Ele contrastau flagrant cu fundalul baroc prescris de Fănuș Neagu, cu seri albastre, la Dunăre, în clipocit de apă și șopot de legendă, cu fete lenețe, dar mlădii, în cămeșoaie albe, care își leagănă erotic pletele la Lună. După acest rateu, cu nimic mai prejos decât majoritatea comediilor de ascendență bufteană, regizorul n-a mai făcut vreo tentativă de reabilitare.

NUTTER, David (n. 1960, SUA). Este un producător TV foarte activ. În 1993 a realizat la Castel Film din București *Trancers 4: Jack of Swords* (*Aventuri în trecut*), film cu vampiri sângeroși cu interpreți români (Ruxandra Enescu, Adrian Pintea, Rona Hartner, Costel Constantin, Ion Haiduc, Răzvan Popa) în ambianța unui castel populat cu o specie de aristocrați strigoi, pe care eroul trebuie să-i pună cu botul pe labe pentru a salva umanitatea și viitorul ei. Subiectul ar fi putut folosi, de minune, unei parodii. Dar autorii, luându-l în serios, au făcut din el un pretext ridicol de retorică. Împestrițând onomastica personajelor cu nume shakespeariene (Titania, Oberon, Prospero, Caliban etc.), dar fără vreo aluzie reală la opera marelui Will, ei au scontat că vor câștiga astfel teren măcar în rândul publicului semidoct. De remarcat scenografia futuristă, cu mijloace minime, realizată de Oana Păunescu, coproducătoare în afacere alături de Vlad Păunescu.

O

OLIVIER, Laurence (Laurence Kerr) (n. 22.05.1907, Dorking, Anglia – d. 11.07.1989, Steyning, Anglia). Are o intensă activitate teatrală londoneză după studii urmate la Oxford. Debutează ca actor de cinema în 1929, în Germania, sub egida regizorului Gustav Ucicky, în *Hokuspokus*. Debutează ca realizator în 1945, la apogeul carierei sale actoricești, cu o fermecătoare, personală și, în bună măsură, experimentală adaptare a lui *Henry V*, pe care Olivier o închipuia pe scena Teatrului Globe din Londra elisabetană. După un glorios *Hamlet*, în 1948, își surprinde publicul, în 1957, cu o „comedie romantică" în care-i va da replica Marilyn Monroe: *The Prince and the Showgirl* (*Prințul și dansatoarea*), după o piesă de teatru de Terence Rattigan. Oliver îl joacă pe regentul Carpathiei, căruia, în vizită oficială la Londra, i se oferă drept divertisment un dineu în compania unei actrițe americane de mâna a treia. Savuroase sunt informațiile despre Carpathia, țară obscură cu o populație de 11 milioane germano-slavi, despre care nici funcționarii Foreign Office-ului nu știu bine unde se află (deși o apreciază ca „cea mai mare rețea feroviară din Balcani și a patra putere militară din Europa"!!!). Regentul, fost prinț moștenitor al tronului Ungariei, face declarații de dragoste în ungurește, dar un cap încoronat al țării sale s-a numit Bassarabuss (lângă Carpathia!). Instituția monarhică e privită cu ironie superioară, prin optica democrației americane în această comedie unică din atât de scurta carieră de realizator a lui Olivier, care, până și în titlul volumului memorialistic publicat în 1982 la Londra, *Confessions of an Actor*, nu se recunoștea decât actor.

OPRIŢESCU, Nicolae (n. 30.05.1947, București). Și-a completat studiile superioare de la IATC la Institutul de Înalte Studii Cinematografice de la Paris, unde s-a stabilit la jumătatea anilor '80. A început, în țara natală, cu filme documentare și a debutat în ficțiune cu reconstituirea istorică *Vis de ianuarie* (1978), evocând

popasul lui Liszt la Iași, tocmai în momentele acumulării exploziei revoluționare de la 1848, viziune de salon a conjurației pașoptiste. Atmosfera „dulcelui târg" al Bahluiului e redată prin colinde arhaice, scene satirice de păpuși la iarmaroc și chiar o invocare a lui Barbu Lăutaru prin cobza lui Tudor Gheorghe. Realizatorul rămânea însă în urma scenariului de ambiție al Andei Boldur, care încerca o circumscriere, într-un arc epic comun, a spiritului timpului. Debut și pentru Marcel Iureș, al cărui Liszt are un romantism ostentativ și desuet, comparabil totuși cu portretele aceluiași compozitor realizate de Pierre Richard-Willm (1946) sau Dirk Bogarde (1960). „Ajungeai la filmare deja obosit de explicații, de tăieturi, de modificări în scenariu, de lupte să nu se modifice scenariul...", avea să-și amintească, trist, actorul despre prima experiență cinematografică a lui Oprițescu. A doua a venit foarte târziu și a mai fost și interzisă din cauza obiectului tezei de doctorat, luat în mod nedrept drept o aluzie la (man)operele academicienei cu patru clase. *„Film anticomunist care a înfruntat teroarea regimului Ceaușescu"* – a fost sloganul care deschidea genericul *Sezonului pescărușilor*, în 1990. Dar ceea ce s-a văzut era eternul context-schemă al filmului de uzină despre secretarul de partid omenos, care aleargă cu cana de ceai după inginerul persecutat și reabilitat, cu nelipsitul „moment-limită" în care se aleg apele de uscat, iar eroul imaculat dă măsura devotamentului său cauzei socialismului și propășirii industriei patriei.

P

PĂUN, Constantin (n. 23.08.1947, Dărăști, Ilfov). După absolvirea IATC se specializează în animație, dar face și un lungmetraj de ficțiune, *Melodii la Costinești*, în 1983, *rara avis* la noi, fiindcă se pretindea musical. Horațiu Mălăele, George Mihăiță, Vasile Muraru, Bogdan Stanoevici interpretau un cvartet de muzicieni invitat la Festivalul muzicii rock din Costinești, cu succesul binemeritat. Prost scris și pauper muzical, filmul a fost asezonat cu numere ale unor formații la modă în epocă: Post Scriptum, Sfinx și altele. Cântau Maria Nagy, George Nicolescu, Tiberiu Ladner, Doru Tufiș. Dar numerele muzicale mediocre nu aveau nici o legătură cu contextul narativ.

PĂUNESCU, George Marius (Bobby) (n. 8.08.1974, București). Face școala în Italia, la Milano, termină studii de *international management* în Elveția în 1998, și în 2007 urmează un curs intensiv de film la University of Southern California – School of Cinematic Arts. Acolo scrie și regizează primul lui scurtmetraj – *Dear D*, cu Monica Bârlădeanu. Debutează în lungmetraj în 2009, cu *Francesca*, despre o educatoare care la 30 de ani visează să plece în Italia, unde să-și deschidă o grădiniță pentru copiii emigrației române. Și e aproape de împlinirea proiectului dacă, gonind spre graniță într-un autocar, lumea nu s-ar prăbuși peste ea. Drama unei crize identitare este remarcabil ilustrată prin inventiva compoziție a planurilor, care obturează adesea, plasând în off, personajul principal al secvenței, prin cadre nu numai lungi, cât mai ales adânci, într-o lucrare ce dovedește apetit promițător pentru experiment, dar și o stăpânire eficace a filmului-spectacol. După acest film care se încadra, fără ostentație, în datele tânărului cinema românesc, cineastul continuă să activeze în producția internațională de film.

PEJO, Robert-Adrian (n. 1964, Arad). Provine dintr-o familie mixtă româno-maghiară, care a emigrat când băiatul avea opt ani.

Cineastul studiază la Viena și trăiește la New York, activând, cu precădere, pe terenul televiziunii. Poate că dorul de copilărie l-a readus, după 30 de ani, în 2004, pe meleagurile natale, ca să facă film la Cluj-Napoca. El a ales, ca platou de turnaj, un bidonville plin de dejecții, Dallasul, cum a fost poreclită ironic groapa de gunoi ai cărei locuitori trăiesc undeva în preistorie, fără electricitate, instalații sanitare sau apă curentă. Scenariul, abil închegat într-un soi de *Azilul de noapte* ardeleano-țigănesc, desemnează portrete percutante, are tensiune dramatică, fără a izbuti totuși să ridice filmul deasupra colcăielii de suboameni asemănători unor viermi zămisliți de mocirlă. „E mai groaznic decât am crezut!", îi spune eroul, la un moment dat, iubitei. În această replică distingem și neputința autorului de a se ridica deasupra voluptății cu care cultivă o fotogenie a mizeriei, întotdeauna bine primită pe piețele occidentale, cu atât mai mult cu cât e admirabil servită de autorul imaginii, Vivi Drăgan Vasile. Cei câțiva actori români (Radu Amzulescu, Dorel Vișan) nu prea au ce dovedi în acest film al cărui unic protagonist e mizeria. Inclusiv cea spirituală!

PETRINGENARU, Adrian (Rusan Moţiu) (n. 19.10.1933, București – d. 29.05.1989, București). Doctor în istoria și teoria artei, debutează ca documentarist, în 1965, în filme-album dedicate lui Brâncuși, Medrea și artei populare. S-a manifestat, apoi, în mai toate genurile cinematografice. În filmul de ficțiune debutează, în 1974, cu *Tatăl risipitor*, adaptare după *Oaie și ai săi*, o nuvelă de Eugen Barbu, cu o distribuție de zile mari, dominată de Toma Caragiu, ecranizare împodobită cu toate clișeele epuizate ale timpului (clasa muribundă zaharisită ca în *Citadela sfărâmată*, pitorescul facil al folclorului țigănesc, reforma agrară făcută „legal", pe bază de cadastru etc.). Totuși, evenimentele vremii: trenurile foamei, seceta, intrarea țăranilor pe moșii, se repercutează, parcă, în privirea protagonistului. Dar mizanscena, deși foarte ambițioasă și amplă în figurație, destramă orice dramatism posibil. De reținut, pentru grosolănia sa, dialogul „liric" între moșierița în călduri și tânărul argat chemat să-i astâmpere aleanul: „Dezbracă-te!"/„Doamnă, dar eu vă respect!"/ „Pe mă-ta s-o respecți, nu pe mine!". Dar opera de ambiție a cineastului, la care reflecta probabil mai de mult, vine în 1980 cu *Rug și flacără*, evocare a epocii garibaldiene, inspirată de romanul omonim al lui Eugen Uricaru. Confuză și stufoasă, înrudită cu maniera pervertirii istoriei de către unii dintre cineaștii noștri,

producția lasă amintirea unei singure secvențe bizare, lunga inițiere masonică, și asta mai ales datorită scenografiei lui Mihai Beciu. În 1982, realizatorul semnează pseudomelodrama moralizator-didactică *Femeia din Ursa Mare*, cu vizibilă pretenție de integrare a figurii maramureșene în mit și etos.

Va continua, în 1985, cu *Aripi de zăpadă*, în inerția unor „cireșari", ajunși la vârsta „aripilor de zăpadă" și a elanurilor adolescentine, care, când se hârjonesc în zăpadă ori în piscină, au prospețime, dar de îndată ce intervine „viziunea" regizorală, filmul încremenește! *Cetatea ascunsă* (1987) continuă același fir ostenit al bravilor școlari surprinși într-o nouă aventură, atacați de viscol în munți, peliculă rudimentară și infantilă, cu personaje expediate prin enunțuri, cu voioșie comandată, cu figuri prost alese și prost conduse de o regie flască. Că minimalismul începe cu talentul o demonstrează în 1989, cu *Există joi?*, film „minim de actualitate", dres cu o principială poveste de amor, tipică pentru ceea ce aștepta de la cineaști Consiliul Culturii și Educației Socialiste, în ajunul lui decembrie 1989, când a fost distribuit filmul pe ecrane.

PETROV, Vladimir (n. 22.07.1896, Sankt-Petersburg – d. 7.01.1966, Moscova). În 1918 studia, la Londra, arta actorului, cu Gordon Craig. Un deceniu mai târziu se întoarce în Rusia și debuta, la studioul Lenfilm, cu *Zolotoi Miod*, un film pentru copii. În 1931 e în Transnistria, unde participă la o comandă în sprijinul propagandei „Republicii Autonome Moldova". Filmul *Plotina* pornește de la un incident real: în 1925, debitul Nistrului crescuse în asemenea măsură încât amenința să disloce o insulă din partea rusă a fluviului în cea românească. Prin construcția unui baraj de către detașamente militare sovietice, „pierderea de teritoriu" a fost eliminată. Dar asemenea producții sunt pur expediente, nu pot satisface ambiția fostului elev al lui Craig. El își va continua cariera în Rusia, cu superproducții impozante, ca *Piotr Pervîi* (*Petru cel Mare*) (1937), *Kutuzov* (1943) sau *Stalingradskaia bitva* (*Bătălia Stalingradului*) (1949).

PIERSIC (Jr.), Florin (n. 18.07.1968, București). Debutează ca actor în *Luminile din larg* (1986) și regizoral (în lungmetraje de ficțiune) cu *Fix alert*, în 2005. Filmul excelează în prodigioasa compoziție a cadrului (imagine: Marius Panduru), ascunzând frecvent, plin de idei și surprize, ca o păpușă rusească, altceva

decât se prevede inițial. Nu mai contează povestea, și așa incoerentă (despre fecioare sacrificate și nași mafioți), sau dialogul, repetitiv și rudimentar, cât inspirația vizuală care-l străbate. Prilej pentru un dublu recital: Piersic-tatăl, compunând cu voluptate un personaj ambiguu, și Dorina Chiriac, transformând un studiu al capacității ei expresive întins pe cinci minute într-o cuceritoare jerbă de artificii. În anul următor, tânărul regizor perseverează cu *Eminescu versus Eminem*, despre trei studenți la regie surprinși pe când pun la cale un proiect în stil hollywoodian. Până la a demara lucrul, ei încearcă, în prea lungi taclale, să pătrundă misterul triumfului comercial al unor filme americane. Povestea, mai curând pretext decât subiect, e imaginată de realizator în colaborare cu actrița sa preferată, Dorina Chiriac, în bine-cunoscutul stil de improvizare al lui *Coffee and Cigarettes*. Trioul de aspiranți la bastonul de mareșal al cinematografiei stă înșirat, într-o rână, în fața obiectivului care se zbuciumă în salturi și legănări nesfârșite, în timp ce subiecții deapănă „o samă de cuvinte" în jurul unor hituri precum *Tăcerea mieilor*, *Nașul*, *Fălci* sau *Alien*. Acestei baze repetitive ale filmului îi mai sunt alăturate niște „duble" cu o corală de probe declamate din Eminescu, cu o secvență amuzantă de turnaj a lui Piersic Jr., cu alta în care părintele său se bărbierește, preocupat, în fața oglinzii și cu temperamentala Corondan, care zgârie, furioasă, un poster fiindcă nu poate explica la telefon situarea domiciliului ei. Cu asta, filmul de 80 de minute e gata, cu pretenția de a susține interogația titulară: mai au vreo șansă poezia și poetul într-o societate a consumului dezlănțuit? Nici o preocupare însă pentru expresia sugestivă și lapidară, pentru concentrare, pentru idee, pe care regizorul le manifestase la debut. Mai curând joacă gângavă de-a cinematograful a unor zgâmboi cu posibilități materiale. Așa să fie?... *Killing Time*, din 2012, ridică alte dileme ale publicului realizatorului – cine-o are mai lungă: Spiderman sau Superman? Iată doar una dintre întrebările esențiale prin care cei doi par a-și omorî timpul. Ei formează tradiționalul tandem al arenei: clovnul alb, omul normal care pretinde să-i dirijeze sănătos gândirea partenerului, și cel roșu, nebunul, trăsnitul, măscăriciul, care gândește exact pe dos, deși ambele personaje nu ies din calapodul măscărilor. Juniorul Piersic ar vrea să tarantinizeze. Doar că întorsătura tragic-moralizatoare taie brusc verva pornografică a dialogului, lipsind spectacolul, cinema rudimentar adresat primitivilor, de sursa lui colocvială.

Piersic Jr. rămâne, deocamdată, un campion al cinemaului nostru, independent, dar nu și profesionist!

PINTILIE, Lucian (n. 9.11.1933, Tarutino, astăzi în Ucraina). În timpul studiilor la liceul bucureștean „Mihai Viteazul", colaborează la revista de tineret *Cutezătorii*. Din 1951 studiază regia la IATC, cursuri pe care le absolvă cu o strălucită montare a lui *Amfitrion* de Plaut. Își face gamele întâi la TV, apoi pe scenele teatrale ale Capitalei, dar și asistență pe lângă Victor Iliu, la *Comoara din Vadul Vechi*. Personalitate efervescentă, își deschide filmografia, în 1965, cu *Duminică la ora 6*, incursiune în bătălia conspirativă a tinerilor comuniști, pe un scenariu scris de Ion Mihăileanu, tatăl cineastului de mai târziu Radu Mihăileanu. Tânărul regizor debutează cu afirmarea contrastului dintre două moduri de existență: cea dăruită marilor pasiuni politice contemporane și cea abandonată voluptății efemerului. Ideea e plastic formulată într-o secvență în care perechea de militanți de pe culoarul vagonului de tren contemplă peronul unde se hârjonesc, frivol, băieți și fete întorși de la schi. Dar, exprimându-se, autorul cochetează cu o tematică, un limbaj și formule care nu-i aparțin. Criticul polonez Jerzy Plajevski îi reproșa disfuncționalitatea laitmotivelor și tributul dat existențialismului „care se poartă". Dar Victor Iliu găsea mai important că filmul consemna „intrarea cinematografiei noastre în rezonanță cu experiențele și formulele artistice ale cinematografului modern". Mai moderat avea să fie, în aprecierea sa, Pintilie însuși: „A fost un film marcat de lecturi cinematografice în care se putea întrevedea și un început de gândire personală". Gândire personală mai ales în imaginea lui Sergiu Huzum (Premiul ACIN), care redescoperea procedeul transtravulului, asociere de travelling înainte cu zoom înapoi sau a unui travelling înapoi cu zoom înainte, creat de Irmin Roberts cu șapte ani în urmă, la comanda lui Hitchcock, pe platoul filmului *Vertigo*, pentru a reda amețeala de pe scară a lui James Stewart. *Duminică...* a fost distins cu numeroase premii la Mar del Plata și Acapulco.

În 1970, următorul titlu al regizorului avea să creeze un adevărat seism în viața culturală oficială. Într-o primă fază interzis, filmul *Reconstituirea* izbutea să intre, în cele din urmă, pe ecrane, datorită sincronizării unor campanii de protest ale scriitorilor cu sprijinul luminat al unor baroni ai CC, Ion Iliescu și Dumitru Popescu. E greu de înțeles astăzi ce anume a provocat atunci

reacția negativă a autorităților. Filmologul francez Jean Tulard[1] vede în el un pamflet universal „al iresponsabilității colective". Nuvela scriitorului Horia Pătrașcu, care-l inspirase pe cineast, ironică povestire despre lașitate și indiferență, în care „reconstituirea" culpei nu e juridică, ci filmică, nu deranjase pe nimeni. Singura idee clar „disidentă" (în afara unor aluzii inaccesibile spectatorului de azi) e acea definiție „darwinistă" a omului: „maimuță + buletin de identitate" (sintagmă continuată, obsesiv, în opera pintiliană, prin legitimarea „subomului" din *Prea târziu* că „nu din maimuțe ne tragem, ci din porci", dezvoltată ulterior în *Terminus Paradis* prin duiosul aforism: „Porcul e frate cu omul"). În pofida precarității filosofice, talentul nativ al regizorului marca însă câteva secvențe memorabile: genericul, cu Mihăiță reluând, în câteva duble, la indicația regizorului, replica obsesivă: „De ce-ai dat, mă?"; ecoul galeriei de pe stadion, cor nevăzut răspunzând tragediei de la rampă – trăsături de o admirabilă concizie, care ne introduc, deopotrivă, în atmosfera și în subiectul filmului, ca și „lecția despre artă" a „plotonierului" încununată cu moartea lui Vuică. Acestor momente de vârf le răspundeau însă și altele, provocator lungite până la banalitatea „feliei de viață", precum cea a vânzătorilor de afine sau goana după gâște, ca și întreaga partitură melodramatică rezervată lui Emil Botta, adevărată eroare estetică.

După această tatonare a libertății de expresie din România „Epocii de Aur", Pintilie preferă să desfășoare o meritorie activitate teatrală internațională. Însă când i se oferă ocazia, acceptă oferta Televiziunii din Belgrad de a ecraniza, în 1978, nuvela lui Cehov *Paviljon VI*. „Pavilionul 6" e cel al psihopaților, unde medicul curant descoperă un pacient interesant fiindcă n-a încetat să gândească, un profet cu privirea ațintită în viitor care-l stimulează și-i inspiră curaj. Dar vizitele din ce în ce mai asidue și discuțiile cu pacientul îl fac suspect autorităților și, în cele din urmă, va fi el însuși internat. E limpede că virulența redării unui asemenea univers concentrațional, împins spre parabola unui regim care înăbușă personalitatea, e mult mai clară decât cea din *Reconstituirea*, dar integritatea artistică a filmului îl salvează și-l impun chiar unui regim care nu era, de fapt, prea departe în spirit de cel de la București. Toate obsesiile autorului își găsesc aici, pentru

1. Jean Tulard, *Le nouveau guide des films*, vol. 4, Robert Laffont, Paris, 2010.

prima oară, deplină libertate de manifestare. Construcția ecranizării e alcătuită din lungi discuții sau monoloage cehoviene întrerupte de interludii mute, în care realizatorul iese la rampă, dar deși atmosfera e teatrală, filmul rămâne cinematografic și datorită smereniei în fața curentului interior al meditației cehoviene. Pintilie îl servește aici pe dramaturg, nu se servește de acesta ca simplu pretext, cum va proceda mai târziu cu I.L. Caragiale. Inspirat și de „cucii" din „cuibul" lui Miloš Forman, realizatorul român izbutește, în acest film TV de modestă finanțare, una dintre cele mai omogene și convingătoare creații din opera sa cinematografică.

În evident contrast este, cum spuneam, *De ce trag clopotele, Mitică?*, o versiune *sui-generis* a farsei *D'ale Carnavalului*, turnată, interzisă și completată din 1982 până în 1990. Caragialescul „Simț enorm și văz monstruos" devine, la Pintilie, un alibi menit să disimuleze exasperarea artistului. Dar această stare e tradusă „mitocănește" în elemente directe: mizerie, sânge, chelfăneli, lupte de cocoși, hingheriade. Noroiul înecă literalmente imaginea, înăbușă, ca o magmă, sugestia, întreținând impresia sărăciei de mijloace și inspirație (imagine: Florin Mihăilescu, Premiul UCIN). Defilarea, ostentativ felliniană, a măștilor e abuziv dilatată până la timp mort. Zonele cele mai vulnerabile ale filmului sunt cele ale divorțului total de Caragiale, episoade ca lupta de cocoși, recitalul de romanță și poezie patriotică sau circul câinilor (dresură reușită a lui Francis Mirco, care merita cu adevărat un premiu, dar nu în contextul unei asemenea ecranizări). Într-un interviu acordat revistei franceze *Positif*, autorul atrăgea atenția că filmul său, ieșit pe ecrane abia după revoluție, ar fi fost „un mare succes", deși „pentru spectatorul străin rămânea încifrat". Oare numai pentru cel străin? Elocventă, în acest sens, ne pare însemnarea de jurnal a Monicăi Lovinescu din 20 octombrie 1991, după vizionarea filmului la Paris: „Nici un entuziasm. Regret perfecțiunea tehnică a regiei lui teatrale cu *D'ale carnavalului*... o adevărată partitură de nuanțe. Aici se țipă fără pauză. Înțeleg bine că a dorit această exacerbare, după cum a apăsat pe grotesc până la a-l face să dateze la modul expresionist, dar mi-e imposibil să particip..."[1]. Și, ceva mai departe, pe 2 noiembrie, după înregistrarea unei „mese rotunde" la Europa Liberă, dedicată filmului, acuzând dur

1. Monica Lovinescu, *Jurnal, 1990-1993*, vol. 3, Humanitas, București, p. 178.

deșănțarea apologeților din emisiune: „Îi ascult atât de mirată, încât uit să și vorbesc. Mi se pare că acest tip de delir nu duce doar la hagiografie, dar izvorăște și dintr-o lipsă de rigoare intelectuală. Vrând neapărat să plaseze farsa asta grotescă în universal, Alecu [Paleologu – n.n.] îl compară pe Pintilie, ca alură, cu un rege din Shakespeare, iar Raicu (...) nu e la largul lui decât în ditirambi..."[1]. Dar, neașteptat, exacerbatul artist este singurul regizor român din generația sa care-și găsește, temporar, echilibrul imediat după decembrie 1989. *Balanța*, din 1992, e o reluare a subiectului lui Alexandru Tatos din *Mere roșii*, roman de Ion Băieșu. Acest remake reprezintă, în aria cinematografiei noastre, o experiență extraordinară, de adevărată revitalizare a unuia și aceluiași subiect, dintr-un unghi complet nou. Dacă filmul lui Tatos din 1977 reprezenta punctul de vedere al medicului, cel din 1992 aducea optica intrusei, toate celelalte personaje repetând dimensiunea unei aventuri existențiale, emblematică pentru o epocă a absurdului. Au circulat două versiuni ale *Balanței*: una „lungă" și alta, strălucit prescurtată (și ușurată de balast), la cererea expresă a distribuitorului francez Karmitz.

Cu același producător francez lucrează Pintilie și *O vară de neuitat* (*Un été inoubliable*), din 1994, un *Deșertul tătarilor* balcanic inspirat de *Salata*, una dintre „cronicile de familie" ale lui Petru Dumitriu. Acest film „de stări", în care critica internațională a identificat, pe drept, premoniția unor realități la zi ale războiului civil bosniac, a fost urmat, în 1996, de *Prea târziu* (*Trop tard*), operă conjuncturală, cu mesaj gazetăresc de respirație scurtă, artistic plasată sub semnul confruntării electorale. Conform textului pintilian din „Caietul program" al premierei, trama, inspirată de o schiță de Răsvan Popescu, descrie soarta unei „rezervații de urangutani programabili la cerere", așa încât nu e de mirare că psihologiile și dialogurile sunt rudimentare, iar schema epică e de serie (comisarul șantajat cu anularea misiunii, convocat de dramaturg din recuzita polarului social italian), cu situații lipsite de veridicitate, construcție rudimentară, având ca scop unic evocarea, încă o dată, a mineriadelor atunci la ordinea zilei.

În 1998, realizatorul va fi distins cu un Premiu Special al juriului de la Veneția pentru *Terminus Paradis*, o însăilare de clișee și dumicați neînghițiți de autor din filme precedente: soldații și comenzile

1. *Ibidem.*

guturale la portavoce, ca și vacarmul muzicii țigănești și spectaculoasa expoziție falică vin din *Prea târziu*, „personajul" elicopterului, rafalele orbești și scrisoarea strecurată sub ușă, din *Balanța*, idioții gură-cască, din *Reconstituirea*. Până și Costel Cașcaval, în alte filme interpret remarcabil, îl reproduce, aici, până la copiere, pe Vuică din *Reconstituirea*, devenind, prin voința de fier a regizorului, un fel de clonă a lui George Mihăiță. Marea descoperire a acestui film, argument care l-ar justifica în perspectivă, e protagonista, Dorina Chiriac. Actrița reapare, de altfel, imediat în *După-amiaza unui torționar*, din 2001, descindere în purgatoriul uman prilejuită de cartea Doinei Jela *Drumul Damascului*, despre un sadic „reeducator" comunist. Spațiul de mișcare al cineastului este mai redus ca oricând (aproape doar la compartimentul de tren și cabana apicultorului), evocarea exclusiv orală este disipată într-un puzzle care se întregește abia spre final. Obiectivarea povestitorului creează adesea o imagine dublă, rar potențată plastic, ca în cazul unei remarcabile compoziții a protagonistei exhibând, între picioare, o simbolică floare a soarelui. Ca în toate celelalte filme postdecembriste ale sale, Pintilie dă lustru politic exprimării propriilor sale obsesii, dezvoltând un cinematograf teratologic în genul „teatrului cruzimii" lui Antonin Artaud. Recunoști, mereu, motive din filme anterioare: „Frumoasă țară avem!", se extaziază torționarul, ca securiștii din *Balanța*; falusul nu mai e fotografiat, ca în *Prea târziu*, ci stilizat pe cabană, idioțenia, stihinică, a mulțimii de fani ai stadionului e cea din *Reconstituirea*. Dilatarea, până la animalitate, a mizeriei balcanice, mefiența, morbidul, mizantropia militantă sunt permanențe care năpădesc, și aici, climatul filmului lui Pintilie. Cineastul – preciza Doina Jela – „a tras totul într-un registru care este al lui și îl exprimă – și către atitudinea lui metafizică, aceea a unui pesimism negru". Dacă personajul ziaristei, neglijat poate de regizor, este rudimentar, redus la candoare, nedumerire și sadism inconștient, sunt numeroase portrete care înnoiesc binefăcător registrul actorilor: Dinică, smuls maliției sale cinice, devine un tragic Raskolnikov, Coca Bloos convinge într-o umbră de femeie supusă, lipsită aproape de dialog, iar în rolul profesorului, Beligan, folosit inițial în excese teoretice discursive, excelează tocmai în momentele de mărturie tăcută. Sunt performanțe ce confirmă mereu reputația regizorului de stimulator și revelator al interpreților săi, pe care Irina Petrescu o definea astfel: „Combinație de inteligență, cultură, expresivitate și nevoie

de histrionism. E crud, rău, e feroce, e tiranic, și în același timp iubitor ca un Pygmalion"[1].

Din analiza noului film pintilian, *Niki Ardelean, colonel în rezervă* (*Niki et Flo*), din 2003, se constată că regizorul renunță la politizări de conjunctură și revine la analiza psihologică, adesea punctată umoristic, ca în *Balanța*. Deși realizatorul a solicitat pentru prima oară scenariști (tinerii săi colegi Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu), e bizar că organizarea dramaturgică reia lucruri pe care cineastul le-a mai făcut, chiar mai bine, în precedente opere, mai ales în *Balanța* (ca praznicul, cu cearta dintre primar și popă, sau lunga înregistrare video a nunții care rimează cu proiecția cineamatoristică a aniversării fetiței, în filmul din 1992). Pentru „divertizarea" publicului mai apar și îndrăzneli sexuale slab motivate, care ne reintroduc în permanența obsesiilor autorului: Angela, nud așezat turcește, e pusă să ia între degete mădularul bleg al soțului pentru a verifica dacă miriștea de pe pubisul ei ras i-a provocat zgârieturi împrejur. Această manieră de a prelua „viața-așa-cum-e" (între picioare), departe de a ajuta filmul, diminuează performanțele unori actori care, în alte secvențe, excelează, precum Rebengiuc, într-o formă de zile mari, transformând până și înfulecarea unei savarine în spectacol. În 2005, cineastul a mai turnat *Tertium non datur*, mediumetraj inspirat de *Capul de Bour* al lui Vasile Voiculescu, nuvelă ecranizată deja într-un film TV de Nicolae Mărgineanu. Această nouă adaptare, care manipulează umorul lugubru și suprarealismul cu o mână de maestru, a fost realizată în perspectiva unui „omnibuz", cu care cineastul rămâne încă dator publicului său. Voletul neîntregit se numără printre cele mai împlinite filme ale maestrului și-l arată, în ciuda vârstei, într-o formă care ne face să sperăm în noi și imprevizibile performanțe.

PIŢA, Dan (n. 11.10.1938, Dorohoi). După absolvirea unei școli de asistenți medicali, își încheie studiile de regie în 1970. În 1972 realizează mediumetrajul *La o nuntă*, din *Nunta de piatră*, după Ion Agârbiceanu, despre ardoarea unui ceteraș care farmecă o mireasă, spărgându-i nunta. E prima și cea mai convingătoare creație a lui Pița, dominată subtil de jocul privirilor și cântată cu stranii sonorități ancestrale de Dorin Liviu Zaharia. Compozitorul nici măcar nu cunoștea alfabetul notelor, destăinuia, mai târziu,

1. *Procinema*, iunie 1996.

regizorul. Temele muzicale i le transcria pe știme un prieten. Iar imaginea lui Iosif Demian (Premiu la Ciudad de Panamá) unifica stilistic cele două părți (cealaltă datorată lui Mircea Veroiu), prin cultivarea cu rar rafinament a posibilităților peliculei alb-negru. Uimitor de matur debuta acolo, la 22 de ani, și Mircea Diaconu, într-un rol lipsit de dialog. Tandemul regizoral, distins cu Premiul pentru artă cinematografică la Ciudad de Panamá, a continuat, în 1974, cu *Duhul aurului*, împărțindu-și din nou câte o jumătate din metraj. Din nou Agârbiceanu, pe tipicul basmului „social", dar de astă dată la nivelul unor decorative eseuri studențești supralicitate de critica grăbită. De remarcat doar expresivitatea ambianței, a decorului natural al „țării de piatră", adevăratul protagonist fiind, din nou, ochiul vrăjit al lui Iosif Demian (Premiul ACIN). Începând din 1973, tandemul regizoral cedează, cineaștii evoluând pe orbite autonome. Dan Pița continuă cu *Filip cel Bun*, în care, la început, impune prin arta detaliului de ambianță. Curând însă, fabula e covârșită de platitudini realist-socialiste despre tinerețea regeneratoare, tratată cu prețiozități calofile de Florin Mihăilescu. Pătura profitorilor socialismului prilejuiește totuși câteva portrete în acvaforte, iar filmul e dominat de Mircea Diaconu, care compune, voluptuos, un personaj de vârsta lui, însăilat din efecte expresioniste. În 1976, cu *Tănase Scatiu*, tânărul realizator face imprudența să-și dezvăluie ambițiile „artiste". În viziunea sa, romanul lui Duiliu Zamfirescu naște un film baroc, cu pretenții de frescă socială, dar încremenit în căutări de stil, care încearcă o raportare firească la plastica (imagine: Nicolae Mărgineanu, Premiul ACIN) și costumele (Lidia Luludis, Premiul ACIN) epocii, iar Victor Rebengiuc adoptă când o explozivă, când o cumpănită desfășurare de mijloace, registru întins de la gestul banal, familiar, până la izbucniri demonice. Regizorul nimerește, mai în largul său, în spațiul comercial, cu *Profetul, aurul și ardelenii*, din 1978. Aproape șapte milioane de spectatori au vizionat în săli acest western ce respecta regulile genului, persiflându-l, bine scris de Titus Popovici și populat de o lume colorată de costumele Doinei Levința (Premiul ACIN). Ea îmbrăca indieni vindicativi, negri fideli, mormone habotnice, emigranți din patru părți de lume, ticăloși și justițiari, în inepuizabilă înfruntare. Ceea ce mai lipsea era doar verva unui regizor, vocația lui sinceră pentru divertisment. Pentru că, filmând una, el se gândea de fapt la altceva. O dovedea, doi ani mai târziu, *Bietul Ioanide*, după

controversatul roman al lui George Călinescu. În intenție, „vastă panoramă socială și istorică a confruntării dintre două epoci", filmul reprezenta, mai curând, portretul unei „lumi în putrefacție", galerie de personaje de stridentă coloratură în genul în care Mihu marcase succesul lui *Felix și Otilia*. Incapabili de selecție și orientare în imensul material epic propus, autorii își lăsau structurile în bătaia multiplelor oferte ale romanului, într-o dramaturgie diformă și lipsită de substanță, pretext de exerciții de stil. În rolul lui Ioanide, pictorul Ion Pacea avea prestanță, pufăia cerebral din pipă, era fotogenic și fraza cu distincție, dar rămânea exterior personajului. Sarea și piperul veneau din compozițiile echipei de actori profesioniști. Cât despre regizor, el își însăila opera din reminiscențe de cinematecă: laitmotivul cohortei personajelor traversând un câmp, ca în *Le charme discret de la bourgeoisie*, panopticul de măști, din nou în genul unor filme ale lui Iulian Mihu, o secvență care alterna uciderea unui universitar cu un concert de violoncel (precum cupletul din *Cabaret*) sau alte epigonisme. În rest, 15 minute de pălăvrăgeală în salonul Valsamaki, 20 de minute de exotism balcanic la talcioc (scenograf Virgil Moise, Premiul ACIN) și, după trei ore de discursuri și tirade, filmul se încheie fericit în acordurile melancolice ale muzicii lui Adrian Enescu (Premiul ACIN). Readus, poate, la realitate de ineficacitatea sa, Dan Pița revenea la „comerțul cinstit" cu un nou western, *Pruncul, petrolul și ardelenii* (1981). Reprofilați în petroliști, cowboii ardeleni diminuau elanul persiflant al primului volet, luând în serios genul aventuros pentru care maestrul chiar că nu mai avea vreo afinitate. Urmarea: numărul de spectatori scădea cu peste un milion, iar regizorul se întorcea, în 1982, la ambițiile sale difuze cu *Concurs*, reluare epigonică după motivele *Croazierei* lui Mircea Daneliuc (1980). Răspunzând, atunci, reproșului, realizatorul n-a mai găsit altceva de invocat în apărarea sa decât că proiectul lui *Concurs* era anterior celui al filmului lui Daneliuc. Posibil, dar asta nu-i scuza nici repetarea motivelor, nici banalitatea parabolei și, mai ales, lipsa de veridicitate, în pofida coloritului magic al fotografiei lui Vlad Păunescu (Premiul ACIN). În filmul următor, din 1982, *Faleze de nisip*, pornit de la romanul lui Bujor Nedelcovici *Zile de nisip*, cineastul ajungea, de data aceasta, la o parafrază după *Reconstituirea*, într-o intrigă hiperbolizantă despre o vinovăție impusă care distruge o viață. Deși incitant în scenariu, subiectul ambițios e greu marcat de neverosimil. În

1984, *Dreptate în lanțuri*, cu un scenariu scris de Mihai Stoian pentru un palpitant „film de acțiune", devine un exercițiu calofil, moleșind genul tocmai în zona în care artistului i-ar fi trebuit virilitate. Se creează o discrepanță izbitoare între conținutul patetic aventuros și forma inconsistentă a unei pelicule ce se pretinde „artă", cu grave consecințe asupra unor secvențe precum cea a tâlhăriei, pe care justițiarii o execută în pas ralantizat de vals, sau ca interminabilele și monotonele jocuri de compoziție cu o ramă de tablou, laitmotiv care se extinde, ca o pecingine, pe aproape întregul cuprins al filmului. Vârful „realismului poetico-magic" în creația predecembristă a lui Pița e atins cu *Pas în doi* (1985), film mitizat de adepții esteticei autorului. La prima vedere, totul e banal și conformist: tineri în cămin de nefamiliști, întreceri de „mâini îndemânatice", facultate la seral, box, scrimă, discotecă, plenare despre ținuta morală într-o existență exemplară muncitorească, adevărată diorama de muzeu. În filigran însă e loc și pentru eroii care suferă, din amor, roși de o tristețe schopenhauriană. „Film cuminței care nu pune nici un fel de probleme", nota Al. Tatos în *Jurnalul* său, în timp ce criticul Călin Căliman îl certifică drept „unul dintre cele mai «artiste» filme românești". „Artistă" este, neîndoielnic, fotografia lui Marian Stanciu (Premiul ACIN), care flata privirea prin experimente și trucuri optice remarcabile. Regizorul e, de altfel, și aici, ca întotdeauna, creație a colaboratorilor săi. Belcantoul și Haydn sunt convocați să-i susțină calofilia obsesivă, fără acoperire epică, în care bizareria suprarealistă (fruntașul în muncă își regăsește graiul numai sub duș, orchestra repetă, sub ploaie, în bazinul de înot) reflectă încercarea disperată de a sparge, cumva, canoanele estetice impuse, dar printr-un studiu de atelier chinuit, fără sinceritate și emoție reală. Filmul a primit o „mențiune" la Berlinala din '86. În 1989, autorul e prezent pe ecrane cu altă broderie cinematografică, *Rochia albă de dantelă*, împodobind zdrențe de impresii și replici inepte precum: „I s-a stricat lumina din cap", „Mintea mea a devenit fricoasă!" sau, de o banalitate ce strepezește dinții, „Plâng, pentru că mi-am pierdut iluziile!", într-o linie epică mozaicată, pentru a disimula simplismul penibil al story-ului, produs provincial de serie pentru flatarea gustului derizoriu. *Noiembrie, ultimul bal*, din același an, impresionează retrospectiv prin caracterul premonitoriu al titlului. De fapt, filmul e „locul unde nu se întâmplă nimic", ca să parafrazăm titlul romanului de Mihail Sadoveanu care l-a inspirat. Mai rar

lipsă de parfum și empatie sadoveniană ca în această pretinsă lectură onirică a romanului, luată drept pretext pentru un fel de *Oblomov* local înnădit cu un *Marienbad* balcanic și cu un final care ar vrea să reproducă performanța balului din *Ghepardul*. Imaginați-vă numai, Visconti împletit cu Nikita Mihalkov și Alain Resnais! Încropit din vorbe și fantasme, *Balul* lui Pița a avut totuși șansa conjuncturii lui noiembrie 1989 (Congresul al XIV-lea al PCR), care i-a transmis, postum, măcar titlului un aer otrăvit de disidență. După 1990, eliberat în sfârșit de orice constrângeri, Dan Pița devine propriul său patron ca ministru al Cinematografiei și director de studio, își poate permite deci orice excentricitate, chiar să facă din palatul lăsat de Ceaușescu propriul său platou de filmare, în *Hotel de lux* (1992). Și, din nou, observăm influențe nefiltrate: un straniu hotel de lux (ca cel din *Wings of Fame*, realizat în Olanda), în saloanele căruia mișună, resemnate, personalități notabile (ca în *Glissando*) și nimeni nu poate forța ușa și ieși (ca în *Îngerul exterminator* al lui Buñuel), iar fastul înghețat al etajelor superioare ascunde realitatea unor galerii subterane unde robește, în duhori otrăvite, „proletariatul" (ca în *Metropolis*). Expediat „la munca de jos", Alex află de la mama sa că este fiul din flori al tiranului și are mandatul să-i transmită părintelui mesajul poporului stăpânit de foamete, frig și minciună. Decalajul dintre caracterul abstract al acestei rudimentare parabole și îngroșarea situațiilor e strident. Iată, din nou, și unele mostre de dialog relevante pentru calitatea alegoriei: „Pereții au ochi și urechi!", „Am protestat la tot!", „Sunt om ca voi, din carne și suflet, iubesc adevărul și urăsc minciuna". Caragiale *redivivus*! Ecouri în critica internațională: „Pateu politic... de crasă incompetență" (Michel Ciment); „Mizanscenă convulsivă (...) care lasă o bizară impresie de gratuitate" (Jean A. Gili). Cu toate acestea, a avut parte de consacrare cu un Leu de Argint *ex aequo* și o ploaie de premii UCIN. Din acest moment nimeni nu-l mai poate opri pe cineast să-și dezlănțuie inspirația. În 1994, maestrul trântește un nou „pateu politic" în *Pepe și Fifi*, însuflețit de personaje-fantoșe cu psihologie rudimentară, pretins disidentă, și o retorică a străzii presărată cu aforisme verbios-teziste ca „Bună ziua, cetățeni ai României capitaliste înfloritoare!" sau „Omenirea-i balegă, iar oamenii, viermi de pe ea!", cărora li se adaugă o frumoasă colecție de clișee contemporane strânse din presa de scandal – și iată filmul „patrimonial" românesc de la mijlocul ultimului deceniu al

mileniului gata de proiecție! *Eu sunt Adam!* (1996) este, după cum îl prezintă autorul, „inspirat din proza fantastică a lui Mircea Eliade". Dar „inspirat" cum? Printr-o sinteză a câtorva proze? Nu. Prin așezarea paralelă și încorporarea acestor proze diferite în axul „Străzii Mântuleasa". A rezultat o ecranizare cvasiinutilă, ineficientă ca recomandare a literaturii lui Eliade și minoră în spațiul cinematografic, bâjbâind dintr-un text într-altul, fără interacțiune și consecințe, delir permanent pe care nu atât eroul, cât cineastul însuși nu l-a mai putut controla. Cultul dimensiunii plastice caracteristic lui Pița (fidel servit de imaginea lui Dan Alexandru și de scenografia lui Ion Oroveanu – Premiul UCIN) se manifestă nu atât în „a vedea idei", cât în a epata printr-o euforie a decorativismului, broderie imagistic-calofilă menită să ascundă inadvertențele epice. Inconsistent și epigonic pe linia generală spre sordid și grotesc a cinematografiei dominante românești, filmul era un exemplu revelator pentru „inflația poetică, alegoria obligatorie, privirea afectată", pe care o denunța, concis, real și sugestiv, *Cahiers du Cinéma*. Nici *Omul zilei* (1997) nu reduce derapajul cineastului: verbiajul nu provoacă tensiune, așa cum nici aluziile gazetărești n-au autenticitate, cu atât mai mult cu cât scenaristul R.F. Alexandru (Premiul UCIN) transferă mecanic și anacronic elemente de polar italian peisajului dâmbovițean filmat de Dan Alexandru (Premiul UCIN). După o binefăcătoare pauză de 8 ani, în 2005 Dan Pița revine cu *Second Hand*, descindere cinematografică în „elita" lumii interlope în care realizatorul recurge la cerebralitatea înghețată a obișnuitelor sale paradoxuri vizuale (violul, de pildă, consumat într-un imens hulubar). Spectacolul difuzează plictis, brandul obișnuit al autorului. Nimicul stilizat acoperă clocotul dezmățului tinerilor, cursele auto sau performanțele sexuale, iar pretinsa morală finală întrece orice record al anostului. Filmul e ridicol-patetic, în spiritul declarației programatice a cineastului: „Cei ce se încumetă (azi) a face film românesc pot fi considerați (sau) nebuni sau martiri". În ce categorie ar trebui clasat domnul Pița, mai ales după *Femeia visurilor* (2005)? În acest film, suntem puși în fața unui cineast fictiv, adulat, aplaudat, multipremiat, în apogeul carierei, dar chinuit de setea de a realiza un film despre propria sa existență, efort creativ care îl va costa viața. Rezultă un film în film al mirajelor, balet sintetic al femeilor care i-au marcat viața disputându-și-l, și al ideilor pe care le-a „văzut". Filmul e încropit din impresii

de cinematecă, continuu balans între *Otto e mezzo* și *All That Jazz*. Dacă Fellini își vizualiza mărturisirea crizei sale prin celebra secvență a platformei de lansare, Pița trăsnește și el o piramidă faraonică. Numai că în timp ce mărturia felliniană despre drama artistului era un murmur, chiar finalul disperat fiind distilat în tandră maliție, în corespondentul românesc pe care vrea să-l ridice domnul Pița actorii își urlă unii altora replici tragice ale melodramelor de la Buftea, să fie auziți măcar până la Dorohoi! Pe scurt, filmul poate fi definit ca o făcătură, în care un cineast incapabil de originalitate transpune, cu propriile sale arme, în registru minor, secvențe de cinematecă impresionante la origini. „Nu sunt Bergman, nu sunt Fellini, și care e problema?", urlă regizorul din film, fără să-l contrazică imaginea. De ce atunci, dacă tot suferă, s-ar da drept Bergman și Fellini? Conștient de realitate, i-ar ajunge și un film modest, după propriile puteri, despre propria sărăcie lăuntrică.

Adevărata maladie de care suferă regizorul domnului Pița, deși nespecificată în nici un nomenclator de specialitate, poartă numele de „grandomania diletantis". Există, în cinema, autori care, cu fiecare film, par a găsi plăcere în demolarea propriei opere, exhibându-și public manierismul. Dan Pița face parte dintre aceștia; chiar și atunci când se forțează să-și schimbe pielea, revenind, didactic, la drama socială, pe care o exersase în *Pas în doi* sau *Pepe și Fifi*. Cu *Ceva bun de la viață*, din 2012, el se apropie, fără minimă empatie, dar cu un plictis care se transmite și publicului, de un mai vechi scenariu al lui Răsvan Popescu, refuzat, probabil, de Lucian Pintilie. Dumicatul rămas de pe vremea lui *Prea târziu* e dres de Alexandru Molico, un tânăr scenarist care pastișează maniera dialogului noului val. Datorită lui, măcar câteva replici, ce-i drept, jurnalistice, pot fi reținute: „În țara asta singurul lucru rentabil e hoția!" sau „În chestii de femei Dumnezeu nu se mai bagă de când cu Eva!" ori „Ăstora le e frică de săpun, nu de șomaj…". Bune ziceri, pe bune! Dar în afara acestei infuzii de sânge tânăr în dialog, mai abundă și contribuțiile din recuzita personală a maestrului, cu o fanfară care cântă, în falset, defilând printre ruine. Ce caută acolo? Nu contează. Dă excentricitate dada și sugerează metaforită, deși contrastează flagrant cu sobrul insert final, simulând îndurerarea, pentru „cele patru milioane de cetățeni români, majoritatea tineri, care au emigrat". Dan Pița bate acum spre Lucian Pintilie, așa cum, în *Concurs*, călcase pe urmele *Croazierei* lui Mircea Daneliuc. Epigon

prin vocație, el își schimbă pielea, dar nu și năravurile. Prin 2010, Pița anunța o adaptare din Panait Istrati, *Kira Kiralina*.

Profesor universitar, a publicat, în 2005, o carte de teorie a filmului (poate teză de masterat, poate chiar cursurile sale academice) intitulată *Confesiuni cinematografice*[1]. Preluăm, din ea, câteva savuroase remarci ale autorului, care poate fi surprins cum baletează între estetică și filosofie: „Soarele răsare și apune, luna și stelele – la fel, iar omul se naște, trăiește și moare" (p. 7); „Te naști, trăiești și mori. Din această ecuație simplă nu ai cum să scapi" (p. 28); „Scenariul trebuie să fie un fel de proces-verbal care să conțină faptele și elementele necesare regizorului pentru a rămâne în contact cu miracolul. Pentru că filmul e vrajă, fantasmă, e o viață reinventată, o viață recreată, o viață retrăită" (p. 28); „Lumea interioară, care există în fiecare dintre noi" (p. 65); „Ce e frumosul? Greu de spus, dar se știe că el își are legile lui" (p. 114). Influențat de metoda lui Rossellini, care-și căuta actorii printre oamenii de pe stradă, regizorul precizează la fel de inspirat: „Pentru rolul unui sudor trebuie luat un sudor, pentru rolul unui pescar trebuie luat un pescar, actorii profesioniști putând fi utilizați mai lesne în roluri de intelectuali sau burghezi. Viața nu poate fi imitată!" (p. 132). Nici Dan Pița!...

PLÂNGĂU, Mircea (n. 30.05.1955, Pitești). Absolvă IATC în 1983. Asistent al lui Sergiu Nicolaescu și al altor regizori de frunte, Mircea Plângău este autorul unui singur lungmetraj, venit în completarea popularului serial al lui Nicolae Corjos, dedicat adolescenților, *Liceenii în alertă*, care-i descrie în alte timpuri. După „revoluție", liceenii s-au „maturizat". Ce școală? Ce „dirigi"? Altă ofertă le asigură liceul din 1993, în versiunea îndelung premeditată: dame de varieteu! Totuși, lipsa de imaginație sare în ochi încă din titlul-pastișă la *B.D. în alertă*. Producătorul a găsit, ca rețetă de succes, o jalnică parodiere după *Twin Peaks* (serialul care făcea furori la TV), prin cascadorii rudimentare, bordeluri cu știaf, anchete școlare despre sex și ambiția de a demonstra că recuzita Hollywoodului putea fi reprodusă la Buftea. De astă dată, rețeta s-a dovedit greșită: de ce să umbli după surogate, când publicul avea la discreție originalele? Râvna mimetică a provocat eșecul

1. Dan Pița, *Confesiuni cinematografice*, Editura Fundației Pro, București, 2005.

comercial al filmului, curmând, astfel, pentru o vreme, viața unui serial cinematografic care arătase, în 1990, la concurență cu circul politic din Piața Universității, că mai avea încă zile și fani și ar fi putut susține, din beneficiile sale, vanitoasele „filme de autor" ale maeștrilor.

POLUCSIS, Cristu (n. 12.02.1929, București – d. 1979, București). Din 1949 până în 1953 desfășoară activitate teatrală. Debutează cu scurtmetraje utilitare și de educație sanitară. În 1966 dă singurul său lungmetraj de ficțiune, *Fantomele se grăbesc*. Ca în multe alte ocazii în care cineaștii noștri încearcă genul polițist, și acesta suferă de implauzibilitate și complicații inutile. Furtuna polițistă într-un pahar cu apă, mai mult sau mai puțin poluată, nu poate deschide o carieră de cineast. Regizorul, care a murit la 50 de ani, a mai reușit să realizeze doar un scurtmetraj de ficțiune ilustrativ, transpunând în imagini poemul lui Nicolae Labiș *Moartea căprioarei* (1970).

POPA, Cornel George (n. 6.07.1957, Popricani, Iași). Termină Facultatea de Construcții în 1986, la Iași, și apoi studiază regia de film la IATC București. Publică proză și dramaturgie, e distins pentru piesa *Viața mea sexuală* (jucată la Național și pe alte scene) cu Premiul UNITER pentru cea mai bună piesă a anului și, după ce câștigă la CNC două „prime de dezvoltare" în 1998 și 1989, adaptează simplist datele textului omonim abia laureat de UNITER la necesități filmice rudimentare, care nu fac filmul mai puțin teatral și artificial. Aparițiile sunt trase parcă la indigo: toți „fac mișto" unii de alții, toți se tachinează și toți devin agresivi, iar actorii par egali în incapacitatea de a nuanța stări de spirit. De reținut, ca experiență, distanța dintre titlul incitant și conținutul real al mesajului, uneori chiar prea didactic, dependent de textul teatral, supraîncărcat cu dialog. Debutul cu *Viața mea sexuală* – filmul, lasă o tristețe lâncedă, trezită nu atât de drama eroinei, cât de neputința și monotonia expresiei artistice.

POPA, Letiţia (n. 9.07.1936). Absolvă IATC în 1956 și își face un nume din montări dramaturgice pentru televiziune. Dintr-o asemenea montare rezidă, în 1972, și inspirația primului ei film destinat marelui ecran, *Zestrea*, adaptare a piesei omonime a lui Paul Everac, căreia realizatoarea îi transformă mesajul conjunctural (opțiunea între zestrea morală și cea materială) într-un filon

nostalgic iluminat de „privirea" lui Nicu Stan (Premiul ACIN). Era filmul unei regizoare care vădea, de la debut, calități poetice și de limbaj deosebite și originale. Confirmate pe deplin și în *Cine mă strigă?*, din 1980, film de șantier căruia realizatoarea îi depășește obișnuita motivare conformistă (formarea omului nou pe șantierul socialist) prin notații marginale realist-umoristice, ca parodia de striptease pe care o face Tora Vasilescu, întorcându-se rebegită de pe șantier și dezechipându-se în cabană, o secvență de neuitat în multiplicitatea ironică a aluziilor ei. Din anii '80, filmografia se întrerupe, cineasta stabilindu-se în Canada.

POPESCU (Jr.), Constantin (n. 1973, București). Fiul producătorului Constantin Popescu, debutează prin câteva scurtmetraje remarcate de critici și prezente în festivaluri. Debutează în lungmetraje de ficțiune în 2010 cu *Portretul luptătorului la tinerețe*, amplă evocare a grupului de rezistenți anticomuniști condus de Ion Gavrilă Ogoranu, care a ținut în șah, timp de aproape un deceniu, forțele de represiune guvernamentale. Această ambițioasă producție de debut, care durează aproape trei ore, dar care mai comporta, în proiect, încă alte două serii – la care s-a renunțat, din fericire, denota că tânărului cineast îi lipsea dureros experiența conciziei și condensării expresiei. El practica un retorism de tipul celui încercat la noi cu aproape două decenii înainte de Laurențiu Damian. Scenariul era construit în „sandvici", pe patru paliere care se repetau, de câteva ori, în aceeași ordine: discursul mistificator al unui oficial al „Securității" era confruntat cu sălbăticia realei reprimări, iar secvențele cu evoluție predictibilă, în care partizanii atacau prin surprindere și se retrăgeau pierzând oameni, erau urmate, inexorabil, de altele, de destindere, pretins realizate de un cineamator intrat în grup. Componenta aceasta a scenariului se dovedea la minimă analiză implauzibilă, întrucât asemenea „tururi de manivelă" ar fi făcut grupul mai vulnerabil și identificabil. Cum imaginile atribuite cameramanului se integrau dimensiunii cinemascopului, inadvertența tehnică era cu atât mai subliniată cu cât i se atribuia și cineastului anonim din 1950 anamorfoza, ca o adevărată prioritate! De altfel, nu era singura într-un film în care un personaj izbutea să se sinucidă de două ori. Era clar că dimensiunea producției întrecuse capacitatea debutantului, încât scăpase filmul de sub control. Lăudabil este că tânărul cineast a simțit derapajul și a renunțat la celelalte două episoade pe care

le anunțase și pentru care nu era încă suficient de pregătit, întorcându-se la actualitate. În *Principii de viață*, din 2011, un tip se consideră împlinit, și-a făcut vilă, a divorțat, are cu o femeie tânără alt copil și mai are unul dintr-o căsătorie anterioară. Toate realizările îl umplu de mândrie, dar, pe parcurs, lucrurile încep să se complice și, în final, totul explodează într-o furie violentă, până atunci înăbușită. Filmul trădează din nou o gravă absență a expresiei lapidare. Zeci de minute din prima sa parte sunt dedicate unor conversații anodine despre vila în construcție care înghite bani, despre relațiile de familie și despre principiile fixe care-i dau personajului un iluzoriu echilibru. Când are loc explozia, după modelul imediat recognoscibil al *Moromeților*, acumularea de tensiune nici nu se mai simte, furia vine ca din senin, și de aceea e falsă. Popescu e minimalist pe toate planurile, în primul rând ca investiție de expresie cinematografică. Cât despre Ivanov, el își repetă exercițiul paroxistic din filmul ucraineanului Loznița abia terminat. Dar explicația cea mai cuprinzătoare a eșecului se află în comportamentul neprofesionist al regizorului. La Cluj, Popescu declara senin: „E drept că au fost niște probleme! Vlad a trebuit uneori să învețe câte 20 de pagini de pe o zi pe alta, fiindcă părți din poveste se tot schimbau. Și fiindcă unii dintre actori nu reușeau să-și învețe lecțiile, trebuia să tragem uneori și câte 30 de duble". Stupefiantă mărturisire și penibil mod de a da vina nepregătirii de filmare pe actori! În plus, se pare că etapa de cristalizare a dramaturgiei a fost sincronă cu cea de filmare. Cu alte cuvinte, cineaștii improvizau pe vaga temă existentă radiografia unui eșec uman, fără să-și dea seama că filmau, mai curând, radiografia unui eșec artistic. De atunci, Constantin Popescu a trecut la pregătirea unei comedii cu un titlu care ar trebui să-i dea fiori: *De aici, vă descurcați singuri*.

POPESCU, Ghiţă (n. 1866 – d. 1943, București). Activitate teatrală după absolvirea Conservatorului bucureștean. Este convertit la cinema de Eftimie Vasilescu, alături de care realizează două lungmetraje: *Legenda celor două cruci*, în 1925, și *Vitejii neamului*, în 1926. Primul, ecranizare după o nuvelă de Iancu C. Vissarion, care apărea și în film, nu s-a păstrat. Au rezistat doar comentariile presei în toamna anului premierei: „Unul dintre cele mai bune filme…", scria *Mișcarea cinematografică*, sau „Cea mai reușită producție românească", după *Rampa*; acestea erau aprecierile

presei de specialitate pentru acest *Romeo și Julieta* al satului românesc. Tot despre o rivalitate amoroasă dintre fiii unui primar de la țară, curmată de chemarea în război a tinerilor, era vorba și în cel de-al doilea. Numai că acesta dezlănțuia, la un deceniu distanță de evenimentele Primului Război Mondial, o imprevizibilă furtună politică: ambasada germană din București protesta violent văzând în film o instigare la ură antigermană, demers care a dus la amânarea premierei. De fapt, autorii filmului intuiseră intriga doar ca un pretext pentru a valorifica secvențe documentare ale epocii începând cu bombardarea de către zepelinul doborât deasupra Bucureștilor, trecând prin luptele de la Oituz și Mărășești, până la ocuparea Budapestei de către trupele române. Cariera cinematografică a lui Ghiță (Gheorghe) Popescu lua sfârșit în preajma apariției filmului sonor.

POPESCU, Horea (n. 12.01.1926, Putineiul, Ilfov – d. 24.01.2010, București). A urmat studii paralele de drept și teatru, specializându-se ulterior și în film la IDHEC din Paris. Regizor la teatrele Giulești și Național bucureștean, debutează în cinema, ocazional, ca actor în simpatice și colorate roluri episodice. Din 1961, cu *Omul de lângă tine*, face un prim pas în lungmetrajul de ficțiune. Pornit de la o piesă de Paul Everac, filmul repetă eterna „poveste sentimentală" bufteană, furtună într-un pahar cu apă și spectacol de jalnică banalitate. Cu *Dragoste lungă de-o seară*, din 1964, încearcă un *Trei surori* în variantă ardelenească, dramă „feministă" în care se speculează comanda socială a „satului nou". Burdușit de teze și lipsit de relief psihologic (scenariu: Alecu Ivan Ghilia), filmul e compromis și de diletantismul realizatorului, care decupează ilustrativ și teatral partitura, ghidat mai mult de replici decât de inventivitate cinematografică. Iar în secvențele în care regizorul se ambiționează demonstrativ la „specific", mijloacele de expresie scăpate de sub control par să dobândească o existență autonomă. Confuz este și *Cuibul de viespi*, din 1987, care, selecționat la Festivalul Internațional de Film din San Francisco, expunea, ca într-o vitrină, o galerie de merituoși actori (Tamara Buciuceanu, Coca Andronescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ileana Stana Ionescu, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Tora Vasilescu, Vasile Muraru, Simona Bondoc, Aimée Iacobescu), dar și un cinema greoi, de platitudine și mediocritate. Sub pretextul evocării *Gaițelor* lui Al. Kirițescu, lumea parvenită de „țațe" și „neni" se exprima și estetic

trivial, într-un kitsch etalat fără inteligență, atât în bufonadă, cât și în melodramă, compromițător și pentru dramaturgie, și pentru cinematograf. Singur Dinică salva filmul, plutind deasupra tuturor, într-un necruțător balet al grotescului. Regizorul își încheia cariera în 1991, cu *Moartea unui artist*, ecranizare a piesei omonime transpusă corect, plat și ilustrativ.

POPESCU-DOREANU, Vladimir (n. 12.02.1923). Crește în familia unui demnitar comunist devenit ulterior ministru al Învățământului. Termină, în 1955, studii de operatorie la VGIK din Moscova. Angajat, în anul următor, la studioul Sahia, devine regizor de scurtmetraje documentare. Zece ani mai târziu debutează în lungmetraje de ficțiune cu *Runda 6*, dramă cețoasă de spionaj, complicată excesiv de foarfeca monteurului. Genul îl va mai cultiva, predilect, în alte două producții care-i încheie pasagera filmografie: *Amprenta* (1967), combinație de valize încurcate, autoturisme furate, urmăriri în tren, cu toate poncifurile genului proiectate în irealitatea unui polar fără mister, în care obscure rămân doar datele ce țin de logica motivării acțiunii. O distribuție de excepție are următorul său film, *Ceața* (1973), cu Toma Dimitriu, Adela Mărculescu, Emmerich Schäffer, Marcel Anghelescu și Liviu Ciulei, despre suspiciunea dinăuntrul conspirației ce paralizează activitatea unui grup ilegal de antifasciști. Trei ani după acest din urmă film, nenorocosul cineast se stabilește în SUA, unde nu știm să mai fi avut vreo oportunitate nouă în cinematografie.

POPESCU-GOPO, Ion (n. 30.04.1923, București – d. 29.11.1989, București). Își detectează vocația de plastician de la opt ani, a fost pictor, sculptor și în anii războiului era prezent, cu caricaturi politice, în coloanele presei de propagandă. În anii '50 creează desenul animat românesc, în ruptură declarată cu plastica figurativă a lui Disney, și dobândește notorietate internațională grație unei originale tetralogii antropologice (*Scurtă istorie*, 1957, distins cu primul Palme d'Or din istoria filmului romanesc; *Șapte arte*, 1958; *Homo sapiens*, 1960; *Allo! Allo!*, 1962). Evocând ascensiunea individului spre umanitate, folosește o esențializare, nepereche, a gagului vizual, pentru a crea un personaj grotesc, tandru și descurcăreț, Omulețul, cu pântec moale vulnerabil și capul alungit rectangular. Ambițios, încearcă ulterior să folosească concizia expresiei vizuale dobândite în practica animației, și în filmul cu

actori. Debutează în acest sens, în 1961, cu *S-a furat o bombă*, parodie de film polițist care ironizează cursa înarmării atomice. Mai important decât mesajul politic care transpare dintr-un film total lipsit de cuvinte, ne apar însă azi mijloacele de expresie utilizate de autor: tehnica reunirii pantomimei chapliniene cu simbolica desenelor animate și trimiterea la dualitatea Charlot reîntrupat în Omulețul lui Iurie Darie, cu atât mai mult cu cât povestea era complet lipsită de dialoguri. Din păcate, ideea a fost prea firavă și generală pentru a menține interesul pe parcursul a 90 de minute de proiecție. A fost prezentat la Cannes în 1962, fără răsunetul pe care-l provocaseră scurtmetrajele. În zbor spre Festival însă, „cum mă plictiseam, văzând în scaunul din fața mea două borne electrice, mi-am scos mașina de bărbierit. Mihnea Gheorghiu, care somnola lângă mine, sări speriat: «Ești nebun? Vrei să sărim în aer?». N-am sărit în aer! Am făcut un film", rezuma Gopo declicul inspirației următorului lungmetraj. Acesta s-a numit *Pași spre lună* (1963), despre un pasager imprudent care provoacă un scurtcircuit cu un aparat de bărbierit și se rostogolește în preistorie, de unde se cațără spre prezent. A rezultat o originală trecere în revistă, tipică spiritului sintetic al lui Gopo, a etapelor parcurse de omenire în visul ei cosmic. Evocarea poetică și culturală alătura însă secvențe de excepție, pline de idei profunde și de haz, altora mai puțin dăruite. Dar cine-ar putea uita momente ca Galilei lansând de pe eșafod șlagărul *Eppur si muove* sau episodul Giocondei mușcând din măr în timp ce pozează?

Într-o seară a anului 1964 m-am văzut invitat de cineast la cofetăria „Casata" de lângă blocul Leonida, să-mi destăinuie un secret. Avea atunci 39 de ani și, cu zâmbetul său de uriaș băiețandru mereu pus pe șotii, mi-a pus în față schițele de decor și costume ale unui viitor film. „Harap-Alb?", l-am întrebat. „Nu! *De-aș fi... Harap-Alb*!", a accentuat, povestindu-mi cum mezinul împăratului, cam nerod și slab de înger, se închipuie doar Harap-Alb în timp ce reface traiectul eroului poveștii pe care a îndrăgit-o. Deși cunoaște viitorul, în momentele decisive viteazul se fâstâcește, uitând mereu tocmai soluția din poveste. Fără să-și potențeze integral trimiterile filosofico-estetice ale formulei basmului în basm, realizatorul a păstrat luciditatea, ironia bonomă, fina persiflare și excelența picturalității cinematografice, care-l caracterizau mereu, avându-i drept interpreți pe Emil Botta, în rolul tenebrosului împărat, și, firește, pe Făt-Frumosul Piersic. „Niciodată aceeași poveste nu

va fi repovestită la fel, va fi mereu mai bogată, mereu mai pătrunzătoare", mi-a spus Gopo în seara aceea. Așa a și făcut... După *De trei ori București*, triptic din 1967, în care unul dintre volete, un micromusical, îi aparținea, a realizat *Comedie fantastică* (1975), eseu umoristic, cu un Gopo în plină formă, demonstrând că nu întotdeauna știința dezumanizează. A continuat cu *Povestea dragostei* (1977), o *Povestea Porcului* de Ion Creangă citită în cheie SF, îmbinând jocul actorilor cu desenul animat și schimbând mereu, în zig-zag, palierul lirico-muzical cu umorul anacronismelor. Tot de la Creangă pornea și *Maria Mirabela*, din 1981 (coproducție cu studioul Moldova-Film), un joc cu elementele esențiale ale vieții (apa, focul, aerul). În textura basmului cu actori intervin fade desene animate de factură disneyană, sub standardul lui Gopo (coautoare Natalia Bodiul), ca și cuceritoarele șlagăre ale basarabeanului Eugen Doga (Premiul ACIN), pe versuri de Grigore Vieru, clasicul poeziei de la Chișinău, cântate de Anda Călugăreanu, Aurelian Andreescu, Mihai Constantinescu și Paula Rădulescu. În *Galax, omul păpușă* (1984), unde autorul aspiră, neconvingător, la film poetic și folosește chiar citate din „Luceafărul", când e vorba de imposibilitatea iubirii dintre o pământeancă și un nemuritor, trama scenaristică rămâne debilă. Captivat mereu de inepuizabilul Creangă, Gopo redă cadrul fantastic al „fanteziei muzical-umoristice" în *Rămășagul*, combinație între *Punguța cu doi bani* și *Fata babei și fata moșneagului*, susținută, din nou, prin îmbinarea filmului de animație cu cel jucat și cântat. Moșul face cocoși de tablă, dintre cei care se pun pe casele oamenilor, iar găinii babei tocmai unul dintre aceștia i-a căzut cu tronc. Consecința idilei va fi – logic! – jumătate ou, jumătate tablă, care va naște un cocoș și el jumătate tablă. Alături de el, doi tâlhari, o zână, un circar și câte alte personaje hazlii își vor disputa punguța cu doi bani din poveste. În 1989, ultimul titlu din filmografia cineastului a fost *Maria și Mirabela în Tranzistoria*, nouă glumă cinematografică pentru care realizatorul se servește, doar ca pretext, de rețeaua circuitelor electronice, ingenios concretizate în balerine care absorb, în dansul lor, fetițele. Maria și Mirabela au fizionomia schimbată în raport cu episodul din 1981. Era firesc, din moment ce locul Medeei Marinescu și al lui Ingrid Celia, care în opt ani deveniseră domnișoare, a fost luat de două nou-venite, Ioana Moraru și Adriana Cucinschi, ba chiar și personajele animate arătau altfel, prinseseră carne și oase, descoperindu-și

interprete vii. A fost ultima năzbâtie a unuia dintre cei mai profunzi în gândire și personali cineaști pe care i-a avut România, dispărut tocmai atunci când ar fi fost interesant de urmărit într-o nouă evoluție.

POPESCU-TRACIPONE, Traian (n. 15.12.1913, Craiova – d. 14.09.1990, București). În anii '30 face publicistică cinematografică (între 1940 și 1944 fiind chiar redactorul-șef al revistei *Cinema*), ulterior șef al serviciului cinematografic al Armatei și reporter de front. Semnează câteva lungmetraje de ficțiune independente ca *Fata de pe Olt* (1947) și *Năzbâtiile lui Haplea* (1948), cu circuit închis. În 1990 a publicat volumul memorialistic *Amintiri despre film și eroi*.

POPOVICI, Adrian (n. 16.08.1958). A urmat cursuri la o școală populară de muzică, a fost diplomat în 1986 și a terminat studii de cinema la Universitatea Hyperion. Debutează cu *Vlad Nemuritorul/Dracula The Impaler* realizat între anii 1999 și 2002, care are curajul să-l evoce pe voievodul valah Vlad Dracul într-o murdară suburbie din New York. Sponsorizat de o companie specializată în pază și protecție, filmul rezervă un loc privilegiat artelor marțiale, prin scăpărări de spadă. Dramaturgia e redundantă și rudimentară, ca și fotografia sau sunetul. Dialogul în română, maghiară, dar mai cu seamă engleză, format din discursuri explicative, le-a impus actorilor mișcări hieratice și gesturi pline de emfază. Culmea diletantismului histrionic este secvența în care trei episcopi sunt trimiși de Biserica Ortodoxă să se plimbe, înarmați cu arbalete (!), prin West Side. Dar nu actorii sunt de vină că au fost surprinși într-o asemenea postură, ci animatorul lor, regizorul, care recidivează, în 2006, cu *Un acoperiș deasupra capului*. Ceea ce frapează în acest film este ezitarea între două soluții estetice: de o parte, comedia despre întoarcerea la natură, vizibilă mai ales în prima jumătate, mai reușită, a filmului, cea bucureșteană, și, de cealaltă, melodrama sumbră și exotică, uneori chiar în profund dezacord cu scenariul care-și schimbă din mers factura. Fluența discursului în montaj nu poate rezolva contradicția. Scenariul și dialogurile se remarcă prin pete de culoare, deși povestea celor două femei, în război cu un sat întreg, amintește, într-un fel, de *Italiencele*. Cineastul, care este și propriul său producător, termina în 2009 filmul *Eva*, marcând o surprinzătoare

metamorfoză. El propunea un amplu film romanesc, adevărată megaproducție cu mare distribuție internațională, dar și senzaționalul debut actoricesc al englezoaicei Amy Hayes, care, cu gesturi de o puternică vibrație emoțională, își explora personajul pe parcursul dintre adolescența febrilă, în căutarea feminității, și înflorirea-i invincibilă. Pe orbita eroinei e înscrisă o întreagă lume: maladiva ei soră, bărbații care-i străbat destinul, mama etern panicată, dragostea rătăcitoare ce pare a se reîntoarce mereu doar ca să-i ruineze viața. Filmul, de un romantism dezlănțuit, a fost aruncat pe piață, provocator și neașteptat, într-o conjunctură de minimalism triumfal, pentru a armoniza binefăcător paleta cinematografiei românești. Dar gabaritul depășit al peripețiilor prin care trece eroina și proiectul paralel al unui serial TV provoacă zone de ruptură în desfășurarea sa epică, incluzând și episoade parazitare, care odată expuse, nu mai sunt urmărite. Totuși, realizatorul dovedește mereu capacitatea de a depăși cadrul tehnic și narativ, pentru a aduce la suprafață sentimentul și autenticitatea trăirii, într-o binevenită și neașteptată demonstrație de maturitate profesională. Este remarcabilă, de asemenea, capacitatea organizatorică ce-i asigură un casting de invidiat, în personaje precise și eficace. În 2011, harnicul cineast provoca exasperarea criticii printr-un nou episod din *Liceenii*, intitulat *Liceenii mileniului trei. Liceenii, în 53 de ore și ceva*, cum incitant se subintitulează divertismentul, a marcat totuși un pas înainte în raport cu precedentul *Liceenii în alertă*, pe linia asimilării temei pedagogice a ispitelor tinerei generații în noile condiții ale societății de consum. Mai coerent decât liceenii „alertați" de Mircea Plângău, filmul acoperea, în felul său, și vidul thriller-ului criminal românesc. Deși, tematic, similar cu *Polițist, adjectiv* al lui Corneliu Porumboiu (tineretul confruntat cu „etnobotanicul"), filmul nu punea accentul pe reflecție, ci pe acțiune, ceea ce include și arte marțiale. Pornind de la o idee a lui George Șovu, dramaturgul seriei, dezvoltată de Popovici și Pascal Ilie Virgil, cineastul pretindea că intră în linia „vieții tinerilor din anii pe care-i trăim", împingând violența la apogeu. În plus, Popovici aducea pe ecrane o nouă actriță de cinema, analistul și omul politic Lavinia Șandru, ceea ce s-a dovedit o idee cât se poate de bună. Prolificul regizor revine, în 2011, cu *Toți copiii Domnului* (*All God's Children*). De astă dată Popovici invoca, în filmul său, o problematică serioasă, traficul

de carne vie într-un geospațiu insolit, rar abordat de cineaștii noștri, Basarabia și Transnistria, și într-un univers lingvistic bogat, jonglând cu rusa, engleza, italiana și, bineînțeles, româna, limbi pe care ajunge uneori să le contracte chiar în cuprinsul uneia și aceleiași replici. Dar, deși dialogul de acest tip e firesc și motivat, decupajul confuz întrece orice măsură, încât, la un moment dat, ne credem la Tiraspol, în vreme ce fetele se află în anchetă la Chișinău, pentru o crimă petrecută în Transnistria, bolmojeala fiind completă! Însă copilul cu un nume imposibil (Emergian Cazac!) surprinde prin finețea calităților sale de interpret. Printre proiectele la care neobositul cineast lucra recent se mai afla și un *Brâncuși pentru eternitate*.

PORUMBOIU, Corneliu (n. 14.09.1975, Vaslui). Urmează la București cursurile de la ASE, dar absolvă în 2003 regia la IATC. Filmul său de diplomă, *Călătorie la oraș*, îi aduce un premiu la Montpellier și prestigiosul trofeu Cinéfondation la Cannes. În 2006 debutează în lungmetraj cu *A fost sau n-a fost?*, o comedie despre individualitatea memoriei, plină de umor negru, paradox și absurditate. Cu un firesc surprinzător, fără obișnuita retorică și tradiționala demagogie, debutantul Porumboiu pune în discuție raporturile sociale postdecembriste, aplicând degetul direct pe răni deschise dintre cele mai dureroase, fără să împiedice totuși bucuria râsului tămăduitor. Pornind de la tema universală și patetică a capcanelor istoriei și a speranțelor ei spulberate, originalul cineast român izbutește, cu o uluitoare simplitate de mijloace, o comedie de o cuceritoare spontaneitate. Realizatorul jonglează cu dialoguri savuroase, cu reacții imprevizibile ale personajelor, cu ingenioase intervenții din off, folosind estetica TV pentru a observa minuțios chipurile a trei actori aproape necunoscuți și spontani (Mircea Andreescu, Teo Corban și Ion Sapdaru). Filmul, „operă tandră și disperată, hazlie și frapantă" (cum o recenza revista *Studio Magazin*), i-a adus debutantului recunoaștere internațională și Camera d'Or, Label Europa, ca și recompense pentru cel mai bun scenariu și film, la Copenhaga, cel mai bun film și cei mai buni actori, la Siena, cel mai bun film de ficțiune, la Ciudad de México, un Premiu special al juriului la Cinessonne, Premiul special pentru contribuție artistică deosebită la Cottbus, Premiul Balkan Survey la Salonic și Marele Premiu la UCIN.

În 2009, tânărul cineast recidivează cu o altă operă de funciară originalitate, în același spațiu vasluian, intitulată incitant *Polițist, adjectiv*, despre un tânăr polițist care refuză să „aranjeze", la comanda șefului, flagrantul unei banale „distracții" cu hașiș, pentru că treaba, măruntă în sine, poate zdrobi un destin. Polițistul n-ar vrea să-l aibă pe conștiință, în timp ce comandantul, perfectă încarnare a noțiunii clinice de „putere", recurge la DEX pentru a examina termenul „conștiință"! „Am vrut să mă concentrez asupra modului în care folosim și abuzăm de cuvinte și să arăt ce se ascunde îndărătul lor, cum poate fi înțeles un cuvânt și cum poate el stârni o mulțime de puncte de vedere diferite", explica autorul. Cum Porumboiu e un comediograf încercat, și această secvență e de un umor delirant.

La fel de importantă e și tema efemerității legii, care intervine imediat după generic, într-o discuție despre tenisul cu piciorul, și explodează în final, prin multipla manipulare lingvistică. În modul cel mai vizibil, Porumboiu își explorează posibilitățile stilului, comițând provocări ludice în raport cu modul tradițional de a înțelege cinematograful. Pânda detectivului, filmată minute întregi în imobilitate, devine un spectacol cuceritor în sine, fiindcă în planul secund regizorul plasează mereu o ambianță dinamică. El filmează rapoarte întregi adresate șefului, ba chiar și pagini de dicționar, decorticează, în savuroase momente de comedie, regulile ortografice ale Academiei Române, ba face și o delicioasă analiză de text unui șlagăr al Mirabelei Dauer. Culmea e că tocmai aceste erezii stârnesc haz și admirație. Interesant și modul în care folosește autorul momentele de „divertisment". Refrenul „Nu te părăsesc, iubire", reluat cu disperare, poate fi luat drept mesaj subliminal al crizei cuplului, cu atât mai mult cu cât și cântecul final, pe versuri de Grigore Vieru, *Mi-s dragi cuvintele*, exprimă indirect tema centrală a filmului care „atinge maximumul cu un minim de mijloace" (conform *Screen*) și „are o inteligență cu precizie de laser și o profundă înțelegere a forței mediului vizual și a celei a limbajului" (conform *Variety*). Traversat de un umor absurd, filmul, captivant prin ingeniozitatea demonstrației sale și măiestria expresiei, a fost recompensat la Cannes cu Premiul FIPRESCI și Premiul special al juriului secțiunii „Un Certain Regard", iar la București, cu Premiul GOPO pentru cel mai bun film, cea mai bună regie, cel mai bun scenariu și cea mai bună imagine. Citatele superlative ale comentatorilor ating cote rare: „Echilibru

fragil și jubilator între realism și metaforă politico-realistă à la Kafka", a scris *Inrockuptibles*, iar *Telerama* izbucnește admirativ: „Ce suspans! – Da! Da! Suspans – în conducerea poveștii. Câtă inteligență în expresie. Câtă subtilitate în mizanscena aparent simplă...". *Le Figaroscope* nu economisește nici el adjectivele: „Polar simpatic și moral, visător și ironic, mai mult decât original", iar prestigiosul *Le Monde* apreciază: „Film făcut aproape din nimic în afara esențialului: arta de a trăi împreună și de a comunica regulile...". O publicație franceză cu un titlu ciudat (*TéléObs*) îl contestă totuși cu iritare: „Caricatură de film de festival, care afișează toate stigmatele cinematografului românesc (planul secvență, timpul real, naturalismul în flirt cu absurdul)".

Deschis mereu unor noi experiențe, Porumboiu își continuă impasibil drumul.

POTCOAVĂ, Radu (n. 11.07.1978, București). Producător bucureștean, a debutat în regia de ficțiune cu lungmetrajul *Happy End* (2006), un polar de moravuri al cărui motor negativ e, evident, un senator traficant de ecstasy, că doar n-o să pui un instalator de bloc cap al răutăților! Senatorii sunt la modă într-o vreme când scepticismul și disprețul față de „clasa politică" iau amploare. Dar investigarea polițist-socială e de o dezolantă sărăcie de idei în limbaj cinematografic și de un didacticism respingător, iar filmul, ca atare, lasă o penibilă impresie de încropeală continuă care nu lasă nici o speranță.

PREDA, Gheorghe (n. 17.04.1960, Moeciu, Brașov). Inițial urmează studii economice, apoi absolvă UATC București în 1994 și studii cinematografice la Sorbona în 2001. Duce activitate pe diferite canale TV. În 2007 și-a marcat debutul regizoral în lungmetraje prin *Îngerul necesar*, despre o muziciană căreia un necunoscut îi expediază zilnic, de la distanță, mesaje ironice, cadouri neașteptate, netăgăduite dovezi de dragoste. Ritualul de seducție al anonimului e, mai curând, o defilare a puterii sale fără limite. Ideea debilă, pretext de sofisticate compoziții fotografice în alb-negru (imagine: Silviu Stavilă) însăilate pe parcursul celor 95 de minute, întoarce formalismul indigen la *Camera albă* de Virgil Calotescu sau la jocurile plastice de mai târziu ale lui Dan Pița. Tema kafkiană e tapisată cu replici nesemnificative repetate cu înverșunare semnificantă într-un cinema de flanare și flatare a

festivalurilor snoabe. Autorul, care duce și activitate didactică, e așteptat cu o revenire mai edificatoare.

PUIU, Cristi (n. 3.04.1967, București). Inițial se interesează de artele plastice, pictând încă de la 10 ani. În 1992 urmează cursurile secției de pictură a Școlii Superioare de Arte Vizuale din Geneva, dar după un an se transferă la regie de film. Unul dintre scurtmetrajele sale din școală, *Înainte de micul dejun*, e selecționat la Festivalul Internațional de la Locarno, în 1995. Reîntors în România, lucrează la diferite canale TV și, în 2001, debutează cu lungmetrajul *Marfa și banii*. Povestea, simplă, despre tineri naivi, în goană după îmbogățire rapidă, aproape că nu există. Esențialul constă în stăpânirea, neobișnuită la noi, a structurării unei narațiuni, a construcției unui suspans veridic, dublat de mister, a creării de tipuri puternice, a sugerării de biografii și motivații particulare, a conducerii tinerilor interpreți (Alexandru Papadopol, Dragoș Bucur) către o prezență fără cusur. Momentul de referință schimbă datele proprii cinematografiei române („inflație poetică, cod simbolic, parabolă flască", diagnostic cf. Michel Ciment) într-un cinema viguros creat de un regizor debutant el însuși, cu o mână de debutanți. *Marfa* a fost selecționat la Quinzaine des Réalisateurs și a fost salutată cu o salvă de premii la Salonic, Cottbus, Trieste, Anger, Buenos Aires și în alte competiții. Dar tânărul cineast își cucerește adevărata reputație cu *Moartea domnului Lăzărescu*, în 2005. Pornind de la o banală știre jurnalistică, intens vehiculată în media, scenariul scris în colaborare cu Răzvan Rădulescu ridica întâmplarea la altitudini de universal, transformându-i magma complexă într-un ultim *road-movie* care surprinde, caustic, rutina vieții de toate zilele în fața inevitabilului. Tandemul se impune, din nou, prin tentația adevărului frust, al fotografiei elocvente, și prin tema „războiului" dintre suferinzi și medici. Aceștia din urmă nu-s neapărat odioși sau neglijenți, ci motivați de efortul atenuării urmărilor unui catastrofal accident de circulație, temă tragică, pe care autorii o transformă miraculos într-o comedie bufă despre modul cum se moare în zilele noastre, nu neapărat la noi. Doctorii extenuați de tura grea de noapte și motivați de o conjunctură nefericită sunt confruntați cu un bolnav (Ion Fiscuteanu, uluitor!) trăsnind a băutură, de care asistenta (Luminița Gheorghiu, într-o strălucită apariție) ar vrea să se descotorosească, dar nu pe trotuar, ca în evenimentul real petrecut la noi, ci plasându-l direct pe

masa de operație. *„O oră și jumătate de agonie a unui bătrân alcoolic – o ciudată și autentică pledoarie pentru viață”,* rezuma *The New York Times*, „Călătorie dantescă, contra cronometru”, și-a motivat, mai laconic, juriul TIFF decizia de a-i acorda Premiul pentru regie. Jean Tulard vede în el „o tragicomedie a dezumanizării societății: Dante Lăzărescu moare de boală, dar și din lipsa dragostei...”[1]. A fost inclus printre primele 10 filme ale anului în SUA de către *The New York Times* și în Franța de *Les Inrockuptibles*. A mai primit Premiul „Un Certain Regard” la Cannes, Grand Prix Alba Regia, Golden Tower, Premiul special la Copenhaga, Premiul I la Norwegian Film Festival, Bayard d'Or la Namur, Discovery Award la Reykjavik, Grand Prix la Cinessonne, Premiul special al juriului la Chicago, Bratislava, Sevilla, Trieste, Ciudad de México și Sarasota, Premiul BBC pentru cel mai bun film străin.

Au trebuit să treacă încă cinci ani pentru ca, în 2010, autorul să revină la Cannes, cu *Aurora*, în care Puiu să-și continue „cele șase povești morale din marginea Bucureștiului”. Stratagema, preluată direct de la Eric Rohmer, pentru a da iluzia unei unicități de stil, nu funcționează nicicum. Între *Lăzărescu* și *Aurora* nu există comunicare, discordanța e totală. Ultimul e dostoievskian măcar în intenție, scenariul fiind improvizat la față de cortină. Cineastul își lasă la dispoziție trei ore să-și așeze temele: întâi fracturarea dureroasă a unei căsnicii, apoi, din minutul 35, când își pregătește arsenalul, apare și „pușca lui Cehov”, în minutul 75 se consumă dubla crimă din garajul Hotelului Intercontinental, în interstiții, uneori lipsite de logică, sunt etalate diverse alte spații de coloratură, lumină în adâncimea clarobscurului (imagine: Viorel Sergovici), și, deși dialogurile au un firesc buimăcitor, zgomotele, pline de relief, joacă rolul principal. Cât despre protagonist, Puiu-actorul își plimbă expresia hăbăucă și perplexă împrumutată personajului dintr-un episod în celălalt, conducându-și iscusit restul distribuției. „Cele mai multe filme proaste sunt cele confuze”, susținea statistic, într-un interviu, cineastul, referindu-se la cele care nu-s nici epice, nici poetice. Poezie există doar în titlul *Aurorei*, cât despre articularea poveștii, în ea domnește nu misterul, ci confuzia: cine-i femeia de la început, ce hram poartă notarul de dragul căruia e sacrificată și o necunoscută, cine-i

1. Jean Tulard, *Le nouveau guide des films*, vol. 4, Robert Laffont, Paris, 2010.

vânzătoarea pentru care asaltează magazinul, de ce tocmai socrii sunt urmăriți? S-ar părea că despărțirea de scenaristul Răzvan Dumitrescu l-a costat scump pe autor. Filmul a ieșit, în mod paradoxal, un fel de *Polițist, adjectiv*, lipsit de momentele de zbor ale acestuia și, mai ales, de umorul negru cu care ne cucerise *Lăzărescu*. După premiera sa pariziană, în martie 2013, filmul a izbutit să divizeze și critica franceză, cum o făcuse cu cea românească. Pentru analiștii hexagonului, *Aurora* este un thriller destabilizant, lipsit de ironia glacială a lui Dante Lăzărescu, vădind „un talent minuțios descriptiv", care reușește să demonstreze că „ucigașii în serie nu sunt mai puțin plicticoși decât restul omenirii".

Printre trofeele cineastului se mai află, pe deplin meritat, din 2004, și un Urs de Aur pentru scurtmetrajul *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*.

PURCĂRETE, Silviu (n. 5.04.1950, București). A absolvit secția de regie a IATC în 1974. A montat *Romeo și Julieta* la Piatra Neamț și *Ecuba* la Constanța. Începând din 1978 lucrează la Teatrul Mic din București (Giraudoux, Sartre, Shakespeare) și e profesor la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. Teatrografie remarcabilă, cu mari succese internaționale, dar și tentația filmului care-l urmărește și o încearcă abia în 2012, în comedia cinematografică *Undeva la Palilula*. Remarcabilul debutant surprinde câteva anotimpuri din viața doctorului Serafim, proaspăt absolvent de facultate repartizat undeva, pe o „gură de rai", într-un orășel fantomă, cu un spital improbabil, dotat cu o maternitate, unde nu se mai nasc copii, cu o populație ațipită într-o permanență de beții, petreceri și orgii.

Filmul, care miroase de la prima secvență a Dan Pița, ne aruncă într-o suprarealitate paralelă, o „bărbierie" instalată pe o locomotivă în mișcare, ca să ajungă într-o gară care e de fapt spital, „lazaret de lux", aș spune, cu gândul la hotelul premiat la Veneția, dar și spațiu de spectacole pentru amatorii rebegiți de autopsii. Cu un pervers umor al dejecției, realizatorul defectează un scenariu posibil într-o agitație perpetuă de fantasmagorii în care delirul se dă drept absurd suprarealism și „legile fizicii terestre nu chiar riguroase" sunt la fel de ignorate ca și cele ale esteticei.

Palilula se pretinde cronică satirică a unei epoci determinate, cel puțin așa indică iconografia, și nu delirul abstract vizibil pe ecran, ieșit cu totul de sub instanța caricaturii. Portretele soților

Ceaușescu afișate în secvența „Luptei pentru pace" ar fi trebuit „tratate" potrivit esteticii dominante a filmului, nu luate direct de pe zidurile „Epocii de Aur", pentru că, altfel, infuzia concretului în dominantul teoretic devine stridentă și contraproductivă. De altfel, mai curând decât o răfuială satirică cu trecutul, întregul film pare un simplu pretext de asociații dubioase de idei, trăsneli arbitrare care n-au nici sens, nici umor. *Palilula* din poveste este un spectacol al vanității regizorului, care se vrea sărbătorit și pe ecran, nu numai pe scenă, la care și-au depus concursul un mănunchi de talente actoricești de primă mână, precum: George Mihăiță, Răzvan Vasilescu, Adriana Șchiopu, Ioana Crăciunescu și mulți alți prieteni devotați ai înzestratului om de teatru convertit la cinema.

R

RANDEL, Tony (n. 29.05.1956, Los Angeles). Este scenarist și regizor american. În 1998 realizează, în coproducție cu studiourile germane, thriller-ul *Assignement Berlin* (*Misiune la Berlin*), despre o polițistă care plonjează, energic, în descâlcirea mobilului unei crime legate, în mod paradoxal, de destinul unui misterios emigrant român. Polarul, nu lipsit de tensiune, se ramifică larg, cuprinzând și mafia rusă, care, în Germania, „a transformat crima organizată într-o nouă formă de comunism". Interesant e însă palierul românesc al subiectului: Constantin Varda, angajat la muncă la München, află, stupefiat, că la Berlin i-a fost răpită copila, în vârstă de câteva luni. El revine în capitală pentru a o căuta, dar constată că este urmărit de câțiva killeri care țin, cu orice preț, să-l înlăture. În cele din urmă, cu ajutorul polițistei, constată că fetița sa a fost cumpărată cu bani grei de la răpitori de o familie de bogătași berlinezi care „n-au mai avut răbdare să aștepte formalitățile unei adopții legale". Semnificativă ascuțimea problemei controversate a adopțiilor de copii români, care ia forma unui thriller de suspans.

RĂDULESCU, Răzvan (n. 23.10.1969, București). Urmează studii de filologie la Universitatea din București și, la Academia de Muzică, regie de operă. Fiind scenarist (și romancier), își începe cariera de cineast în tandem cu Cristi Puiu (*Marfa și banii*, *Moartea domnului Lăzărescu*), apoi lucrează și cu Lucian Pintilie (*Nicky Ardelean, colonel în rezervă*) sau cu germanul Didi Danquart (*Offset*). Debutează în regia de lungmetraj în tandem cu Melissa de Raaf, prin coproducția româno-belgiană *Felicia înainte de toate* (Mențiune specială a juriului la Namur, 2009), prim film care impresionează prin precizia sa profesională. Subiectul e un benign fapt divers: după o vizită la părinții bucureșteni, Felicia e blocată în Aeroportul Otopeni fiindcă, din cauza traficului, a întârziat… cu un minut! Ea caută cu disperare un alt zbor fiindcă, în absența ei, la Amsterdam, n-ar avea cine să-i preia băiatul abia întors din

tabără. Comedia dramatică pornește deci de la un banal check-in închis – nu-mi amintesc să mai fi întâlnit o asemenea miză în filmele de aeroport. Incidentul mai fusese, ce-i drept, folosit ca început de idilă sau de film polițist. Aici nu începe nimic și nici nu se termină. Viața merge mai departe, cu angoasele ei subterane. Aeroportul e un spațiu intermediar între apartamentul părinților și destinația Amsterdam, zonă intermediară care lasă loc plictiselii, decepției, furiei, reglărilor de conturi (cu mama, cu fostul soț, cu sora) și reconcilierilor de suprafață. Este un terminal al imposibilității de a comunica, revelator al frustrărilor acumulate de eroină după două decenii de imigrație. Deși filmul lasă impresia de exces de locvacitate și flecăreală, ca mai totdeauna la scenaristul Rădulescu, dialogul există doar pentru a acoperi răsunetul tăcerilor adânci, scoase la iveală de ochiul pătrunzător al regiei. Loc pentru desfășurarea talentului interpreților, în frunte cu fascinanta Ozana Oancea, care a așteptat aproape două decenii, după absolvire, s-o remarce careva dintre profesioniștii cinematografiei noastre, demonstrând ca debutantă, în rolul ei, că poate acoperi și sprijini un întreg film.

REU, David (n. 20.02.1935, București). Absolvă, în 1972, IATC. Are la activ peste 150 de scurtmetraje documentare, dar și două lungmetraje de ficțiune. Primul, *Cercul magic*, e un film polițist din 1976, după un roman de Nicolae Mărgeanu. Realizatorul își canalizează laborios efortul în crearea atmosferei, uneori derutantă, alteori, dimpotrivă, definitorie, dar mereu cenușie, fără tensiune și mister. Cum personajul suspect era pictor, a fost nevoie, în scenografie, de portretul victimei (interpretate de Olga Delia Mateescu) și, la comanda studioului, compoziția a fost executată de Constantin Piliuță, alte tablouri avându-l drept autor pe scenograful Mihai Beciu. Ele rămân documente prețioase, măcar pentru arta noastră plastică. Patru ani mai târziu, Reu mai încerca o dată, cu *Probleme personale*, o pledoarie pentru adevăr, alcătuită din „vorbe, vorbe, vorbe...” în zona „dezbaterii de idei” înțeleasă de îndrumătorii conjuncturali ai cinematografiei ca dialog prezumțios.

RIKLIS, Eran (n. 2.10.1954). După absolvirea cursurilor la National Film and Television School din Beaconsfield, în Anglia, se stabilește la Tel Aviv, unde debutează în lungmetrajul de ficțiune în 1984, cu *On a Clear Day You Can See Damascus*,

thriller politic bazat pe o poveste reală. După alte câteva filme care-l fac cunoscut în lumea festivalurilor, Riklis ecranizează un roman de succes al lui Abraham B. Yehoshua, *The Human Resources Manager* (*Misiunea directorului de resurse umane*), turnat parțial în România, despre un șef de cadre israelian care-și asumă misiunea de a depune rămășițele pământești ale unei românce angajate de compania sa în localitatea natală. În romanul original, țara aceasta e un spațiu abstract, nenominalizat. Riklis l-a căutat în România și a străbătut o mie de kilometri prin înghețuri, pentru ca la sfârșitul încercării, personajul său să-și regăsească umanitatea și dragostea pentru resursele umane pe care le administrează.

Există două filme în această ciudată coproducție internațională: primul, de extremă consistență în epica sa, cu personaje pasionante în ciocnirea lor inevitabilă pe solul israelian, performanță datorată nu numai respectului textului de la care a pornit, dar și cunoașterii realității descrise, Israelul și piața muncii de acolo, și a doua parte, cea care se petrece în România. De îndată ce eroii aterizează la București, ei se împleticesc în situații incredibil de false, pe care actorii (unii dintre ei români, și nu oarecare: Irina Petrescu, Bogdan Stanoevici, Papil Panduru) nici nu le cred, nici nu le pot face credibile. Cel mai flagrant calcă în strâchini adolescentul Alfi, care în rolul său de „copil bucureștean al străzii" nu-și poate controla nici măcar accentul. Doar Irina Petrescu lasă ultimei părți imaginea unui chip dramatic devastat, sub rasa călugărească pe care o îmbracă. *The Human Resources Manager* (*Misiunea directorului de resurse umane*) rămâne, prin această greu explicabilă fractură, un posibil film nerealizat.

ROCHEFORT, Charles de (n. 7.07.1879, Port-Vendres, Franța – d. 31.01.1952, Paris). În 1930, la începutul erei sonore în cinemaul european, turna *Paramount en parade* (*Parada Paramount*), un film de revistă la care mai colaborau Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, Ludwig Berger și alte nume la fel de sonore. Filmul interpretat de actorii casei „Paramount" în 13 versiuni „specific naționale pentru toate țările" (cum ricana, în *Vremea*, Emil Botta) era un montaj de scheciuri în tot atâtea limbi pe texte alcătuite ad-hoc de autori din 13 țări. În copiile prezentate în România, dintre cele 30 de numere comice și muzicale, 11 sau 12 erau interludii (de prezentare) scrise de Nicolae Vlădoianu pentru cuplul Polla Illéry (Paula Iliescu) și Ion Iancovescu.

Versiunea românească a filmului, realizat în studiourile franceze de la Joinville, la vremea respectivă, proprietate a concernului american, s-a pierdut, dar ne-a rămas o bogată colecție de comentarii în presa vremii. Aflăm din acestea că Ion Iancovescu și Paula Iliescu intrau, rând pe rând, în pielea unor personaje foarte diverse, strălucitul comic român ajungând chiar bebeluș „cu o delicioasă bonetă de dantelă pe cap", împins într-un cărucior de voluptuoasa doică Pola. Primirea de către public și critică a fost bună, cu excepția lui Ion I. Cantacuzino, care analiza cu exigență strict profesională performanța: „Aceste introduceri, străine de esența scenei care va urma, speculând câteva calambururi (deci elemente pur verbale, erezie cinematografică) în stil revuistic (altă eroare, căci vorbirea cinematografică trebuie condusă de un ritm special) dovedesc până la evidență ce nu trebuie făcut". Dar, deși „Pola Illéry vorbește orice, numai românește nu", severul comentator era nevoit să recunoască în *Parada Paramount* „un progres față de *Ciuleandra* [ecranizare foarte criticată în epocă a romanului lui Liviu Rebreanu semnată de germanul Martin Berger – n.n.], căci în ea se vorbește dacă nu natural, cel puțin teatral. Până la realitate tot am făcut un pas!". De notat că la realizarea filmului colaborase, ca asistent de regie, și poetul Benjamin Fondane (B. Fundoianu) aflat în acea perioadă la Paris.

ROEG, Nicolas (n. 15.08.1928). Este un reputat director de imagine britanic, dar și realizator. Istoricul Jean Tulard observă că toate filmele sale adoptă forma unei inițieri sau a unei anchete, într-un decor insolit. În 1995, în *Two Deaths*, Roeg asocia două elemente disparate și, aș zice, chiar disonante: o poveste misterios-romantică de tipul *Rebeccăi*, care abundă în motivele horror-ului britanic, plasată pe fundalul de mare circulație în Occident, la finele mileniului, al misterelor revoluției române. Insolitul ambianței din *Two Death*, cadru social pentru rocambolesca poveste a doctorului, e compus din scenele de oroare ale luptelor de stradă, din rafale și explozii, din sânge, strigăte de durere și moarte, ale nopții de 22 decembrie la București. Solicitat să joace rolul doctorului român care povestește cum a distrus-o pe femeia iubită, apariția lui Ion Caramitru, protagonist real al evenimentelor din 22 decembrie, nu schimbă impresia de univers artificial, incapabil să dea credibilitate stupidei trame melodramatice.

ROMAN, Ştefan Traian (n. 6.08.1936, Tulcea). Absolvă IATC în 1970. Face televiziune până în 1981, apoi documentare la studioul Sahia. Deși are șase titluri creditate în filmografie, rămâne autorul unuia singur, primul, cel din 1969: *Simpaticul domn R.* A fost un film de spionaj rostit coerent, ceea ce e rar la noi, dar și cu farmec și cursivitate A mai turnat: *Evadarea* (1975), pe un scenariu rutinier și strident de Francisc Munteanu, *Regăsire* (1977), contrapunere a două mentalități în complicata problemă a iubirii și căsniciei în care tatona neconvingător drama sentimentală a unui cuplu, *Avaria* (1978), film „de producție", expresie a programului estetic oficial, servit totuși de o distribuție ce merita urmărită (Ștefan Iordache, Emil Hossu, Ilarion Ciobanu) și *„Tridentul" nu răspunde*, din 1981, despre uraganul care suplinește mereu, exterior, conflictul în filmul românesc marin.

ROMILĂ, Claudiu (n. 19.11.1967, Huși). A realizat un singur film, în 2005: *Despre morți numai de bine*, antologie plenară de clișee cu circulație în filmul politic românesc, servită de scenariul lui Stelian Tănase. În final, binele triumfă, firește, dar totul izbutește să fie fals și diletant în filmul acestui debutant, până și minciuna!

ROSCA, Fernand Gabriel (n. 1895 – d. 1943). Dintr-un interviu publicat în revista *Cinema* din 16 octombrie 1927, aflăm că a debutat ca actor în producția italiană *Vendetta*, la începutul secolului, încă elev la Liceul Comercial din Marsilia. La 19 ani continua și în regie cu *Vouloir* (1914). După 1918, Rosca desfășoară la Paris o carieră de actor de film. În 1927 e adus la București de Ion Niculescu pentru a coregiza filmul *Drumul iertării* (versiune pentru România a producției franceze *Le Calvaire*), în care apăreau Romald Bulfinski, Maria Ciucurescu, Marcel Enescu. Acesta a fost debutul și a rămas singurul film în cariera lui Leny Caler, experiență despre care actrița refuza categoric să-și amintească, atunci când am întâlnit-o, în anii '80, la Berlin. Prima coproducție din istoria relațiilor cinematografice franco-române era o poveste rocambolescă despre dispariția unui pescar francez din Martigue, regăsit într-un azil de noapte din România. Filmul s-a păstrat, parțial (500 m), în arhivă, iar după premieră critica îi scotea în evidență „calitatea fotografică egală cu cea din filmele străine" a operatorilor Posmantir și Bress, care au turnat fiecare în țara sa, fără a se cunoaște personal vreodată. Întors apoi la Paris, Rosca a mai reușit să regizeze câteva

filme franceze: *Rocambole*, în 1932, *La Coqueluche de ces dames*, în 1935, și, în 1938, *La Marraine du régiment*.

RUGINĂ, Iulia (n. 2.08.1982, București). Scenaristă și regizoare, ea se distinge printr-o serie de scurtmetraje apreciate în festivaluri internaționale. Debutează în 2013 cu lungmetrajul *Love Building*. Într-o tabără menită să „repare" relații de cuplu ajunse într-un moment dificil, șapte perechi în impas (printre care una provenită de pe misterioasele tărâmuri ale Lesbosului) au la dispoziție șase zile pentru a-și ameliora conviețuirea. Asistate de trei psihoterapeuți și traineri ai taberei (Dragoș Bucur, Alexandru Papadopol, Dorian Boguță), care impun o serie de teme și exerciții terapeutice, ele atacă imposibilul. Filmul vădește structuri postmoderne de cinema dezinvolt, într-o comedie dramatică. Organizatorii impun între deșteptarea la ora 8 și stingerea „de voie" probe, în principiu nostime: cuplurile legate unele de altele de picioare dau ocol taberei, examenul dezvăluirii secretelor ascunse partenerului și defularea frustrărilor prin agresarea unui sac de box. Comedia e într-adevăr dramatică prin lipsa ei de haz și har, fiindcă regizoarei, deși își pune în valoare trupa cu virtuozitate, îi lipsește acut vocația comediei.

S

SAIZESCU, Cătălin (n. 10.03.1976, București). Fiul regizorului Geo Saizescu, a absolvit în 1999 cursuri de regie la Universitatea „Hyperion" și a debutat în 2004 cu comedia *Milionari de weekend*. Punctul de plecare a ceea ce se pretinde farsă e o inestimabilă statuetă de porțelan de la începutul secolului trecut, înapoiată României de către guvernul rus, împreună cu Tezaurul de la Moscova. Statueta ascunde însă un inel fermecat disputat de două bande de traficanți. Patru tineri inocenți îl găsesc din întâmplare. Pornind de la acest pretext, 80 de actori, un câine și o mașină erau filmați în mai bine de 75 de locuri, printre rafale, explozii, avioane Hercules, elicoptere, șalupe, simulând încăierări care se doreau parodie, dar rămâneau, mai curând, un soi de „joc electronic suprarealist", într-o magmă de invenție incoerentă, redusă adesea la montaj de stopcadre sau împrumuturi din alte filme românești și străine. La ora la care redactam acest articol, tânărul cineast avea în pregătire thriller-ul româno-sârb *Urmăritul*.

SAIZESCU, Geo (n. 14.11.1932, Prisăceaua, Mehedinți – d. 23.09.2013, București). Urmează studii de filosofie la Universitatea din București (1951-1952), Conservatorul de muzică (1952-1953) și, în sfârșit, studii de regie, încheiate în 1957, cu un debut plin de promisiuni în anul următor, mediumetrajul *Doi vecini*, insectar de mentalități și moravuri inspirat de proza lui Tudor Arghezi. În 1963, tânărul regizor investighează agricultura socialistă cu *Un surâs în plină vară*. Demascările dure de până atunci despre uneltirile scelerate ale chiaburilor sunt înlocuite de scenaristul D.R. Popescu (cu care Saizescu va face de acum echipă) cu o mai subtilă comedie tonică și senină despre dificultățile adaptării țăranilor la viața cooperatist-comunitară. Creând un soi de Dănilă Prepeleac al satului socialist ce lovea în „colectivă" cu... gogoși înfuriate, autorii transportau cinematografia la ora prozei „ciudaților", a năstrușnicilor, a „suciților", pitoresc ce bântuia pe atunci cu succes literatura. Dacă o comedie

muzicală „de sezon" în colaborare cu Cezar Grigoriu, *Dragoste la zero grade* (1964), a fost o culegere de clișee infantile și fără haz, alături de numere muzicale puse în cadru, cu har și fantezie, de regizori, comediograful rătăcea apoi, neașteptat, pe terenul dramei psihologice, cu *La Porțile Pământului* (1965), intenție posibilă, dar rămasă nevalidată prin maniheism rudimentar și totală lipsă de fantezie regizorală. Cineastul trage însă concluziile necesare și izbutește cel mai bun film al său, *Balul de sâmbătă seara*, din 1969, comedie lirică, dulce-amăruie (pe un scenariu de D.R. Popescu), despre deșertăciunea ambiției urbanizării și setea de absolut în dragoste. Următoarea comedie, *Astă seară dansăm în familie*, din 1972, este un *Monsieur Verdoux* îmblânzit de spațiul mioritic, într-o satiră cam lipsită de vervă. Dar câteva dintre frumusețile timpului (Draga Olteanu, Ioana Bulcă, Stela Popescu, Violeta Andrei și Emilia Dobrin) colorează tipologia variată a „logodnicelor". Opera de mare ambiție a regizorului avea să fie *Păcală* (1974). Personajul emblematic al umorului nostru popular a fost reluat într-un lungmetraj dublu al cărui subiect „e lăsat, cu bună știință, să curgă liber, fără lovituri de cinema" (conform lui Geo Saizescu), adică renunțându-se la rigorile dramaturgiei, contopind proverbul și snoava cu balada și basmul. Ca inovație, Saizescu introducea o variantă feminină, Păcălița, amuzându-se, alături de Păcală, pe seama nerozilor. Dar ansamblul e incoerent, umorul, „caraghioz" și trivial, campion al schimonoselilor fandosite fiind însuși regizorul, într-o apariție intermitentă, iar baladele cântate de Tudor Gheorghe și minunile de lirică populară alese de consilierii de la Institutul de Folclor se pierd printre „caraghioșii". Dar publicul l-a îmbrățișat cu căldură (14.632.973 de bilete vândute) și, după mai bine de trei decenii, Saizescu își reînvia eroul în *Păcală se întoarce* (2006), spectacol poporan cu specific oltenesc la care nici critica și – mai grav chiar! – nici publicul n-a mai aderat. În 1977 însă, Saizescu abordase, pentru prima oară, genul comediei muzicale cu *Eu, tu și Ovidiu*, în care era de admirat cel mai frumos cuplu muzical din istoria filmului românesc alcătuit din afonul, dar atât de melodiosul Piersic și frumoasa Violeta Andrei, al cărei farmec firesc și „disident" irita doamnele de la curtea Elenei Ceaușescu. După *Grăbește-te încet* (1981), subiect de dramă convertit în farsă, cu stridentă discordanță între burlescul ansamblului și frisonul poetic de final, comediograful optează pentru satira demagogică din *Secretul lui Bachus* (1984), inspirată de realul „caz Ștefănescu" și menită să

acopere abuzurile și chiar crimele juridice ale conducerii de partid sub masca dezvăluirii faptelor reprobabile, comportamentelor și mentalităților „anacronice" ale unor activiști mărunți. În 1985, cu *Sosesc păsările călătoare*, realizatorul își poartă echipa din spațiul liricului Deltei lui Fănuș Neagu în cel al farsei. Consecința: 90 de minute de fugăreli, comice în intenție, dar fără haz, cu excepția umorului personal al actorilor. Saizescu recidivează însă și, în 1986, atacă pe terenul primejdios al satirei cu *Secretul lui Nemesis*, având drept comandă socială o șarjă la adresa „meditației transcendentale". Din 1990 încoace, după *Harababura* (1991), însăilare de scenete turistice stridentă și artificială și revenirea nedorită a lui *Păcală* din 2006, Geo Saizescu se concentrează asupra muncii sale academice de la Universitatea „Hyperion", unde se ocupă de educarea unei viitoare generații de regizori. A publicat un raft întreg de memorialistică și teorie a filmului, între care: *Jurnalul unui bătrân lup de cinema* (2003), *Un surâs… la balul de sâmbătă seară* (2004), *Astă seară dansăm cu… Bachus* (2005), *Istoria dramatică a unui film comic: Păcală* (2007), *Filmul, crez estetic și profesiune artistică* (2008), *Păcală se întoarce și revine* (2009). Este, probabil, regizorul cu cea mai bogată bibliografie din cinematografia românească. Actor plin de fantezie, a apărut în mai toate filmele pe care le-a regizat și a conceput personaje episodice, viu colorate și pentru colegi. A desfășurat o lungă activitate la catedra de regie, a îndrumat și mișcarea cineclubului din România, a lucrat pentru „Teatrul TV" și a fost directorul Studioului de film al TVR între 1972 și 1976. Breasla l-a distins, în 1974, cu un Premiu ACIN „pentru contribuția la dezvoltarea comediei cinematografice". Dar, parcă anume pentru a o contrazice, în 2012 se întorcea pe marile ecrane cu *Iubire elenă*, a cărei eroină este o pictoriță greacă din secolul al XIX-lea, feministă *avant la lettre*, care a răsturnat tabuurile și prejudecățile legate de locul și rolul femeii în societatea timpului. Tânără și ambițioasă, ea a studiat pictura în Italia cu maestrul Altamura, lucru de neconceput în epocă, mai mult decât atât, deși inițial profesorul o refuzase ca elevă, îl lua, până la urmă, și de bărbat. Melodrama turistică, inspirată de o piesa de teatru de Costas Assimakopoulos, evoluează în lungi dialoguri concentric scenice, purtând pecetea teatrului originar. În consecință, actorii gesticulează ca la cortină, unii dintre ei devenind chiar ridicoli în compozițiile balcanice pe care le schițează. Dar distribuția de frunte, din care fac parte Maia Morgenstern, Mircea Rusu, Georgiana

Saizescu, Adrian Păduraru, Ileana Stana Ionescu, Eusebiu Ștefănescu, lasă uitate, uneori, aceste neajunsuri. Cineastul veteran își rezerva însă încă un proiect, intitulat promițător *A doua șansă*, pe un scenariu de Diana Grigoriu.

SALANI, Corso (n. 9.09.1961, Florența – d. 16.06.2010, Roma). Începe ca actor, iar în 1989 debutează ca regizor cu scurtmetrajul *Voci d'Europa*. În 2000 turnează drama *Occidente*, în care joacă rolul principal, alături de poloneza Agnieszka Czekańska. Eroina ei, Malvina, tocmai a plecat din România, roasă de insatisfacții: „de la revoluție, nu s-a schimbat nimic pe acolo!", tot repetă, deși n-a mai fost în țară din 1991. În Italia, numai bine n-o duce. Orice încercare de a rupe izolarea în care se află derapează în imunde aventuri prin closete publice sau prin gunoaie, la capătul cărora partenerii o întreabă galant: „Quanto?". Ea, de fiecare dată, repetă întâi confuză: „Quanto ti costa? Niente!", apoi râde sarcastic, pentru ca acasă să-și bocească îndelung dezamăgirile. Și, într-o bună zi, prințul așteptat își face apariția: e Cesare, un profesor de liceu care, prea timid, îi va da târcoale până la finele filmului, fără a-i zice o vorbă, când, demoralizată, biata emigrantă își va așeza juvățul de gât. Dar profesorul e în fața casei, la ușă, tocmai își făcea curaj să intre, forțează bărbătește intrarea și... întunecare! Nu vom ști niciodată dacă sfiosul italian a mai găsit-o în viață pe dâmbovițeanca spânzurată. Debutant în ficțiune, Salani s-a visat un Antonioni al mizanscenelor elaborate și al tăcerilor ardente, ceea ce nu i-a prea reușit. Găsim, în schimb, în această teribilă risipă de timp cinematografic o descriere, probabil fidelă, a condiției emigrantei în țara lui Petrarca și a Laurei sale...

SARAFIAN, Deran (n. 17.01.1958, Los Angeles). Provine dintr-o familie de actori. La începutul carierei, în 1988, realizează filmul vampiric *To Die For*, pornind de la o premisă nostimă și promițătoare: chiar și Dracula trebuie să-și facă bocceaua și să fugă din România comunistă tocmai peste Ocean, în decadentul Los Angeles, unde s-ar îndrăgosti mortal de o agentă imobiliară. Subiectul de parodie e luat însă în serios și tratat, cu acuratețe, ca horror, deși îi e cam greu să te înspăimânte. Cu atât mai mult cu cât, ambițios, filmul se pretinde și istorie, clarificând identitatea mitului cu personalitatea domnitorului muntean Vlad Țepeș și punându-l să vorbească aproximativ românește chiar înainte s-o fi făcut Coppola. După acest film, Sarafian s-a retras într-o prolifică activitate de televiziune.

SATMARI, Alexandru Danciu. Nu se cunosc date personale despre cineast. Are un singur titlu la activ, lungmetrajul *Fair-Play*, din 1977, docudramă combinând faze autentice din meciuri celebre cu peripețiile unor personaje fictive, școlari entuziaști ai balonului rotund, însăilare diletantă care pretindea că face educația fair-play-ului.

SĂUCAN, Mircea (n. 5.04.1928, Paris – d. 2007, Nazaret, Israel). Absolvă VGIK în 1956. Face documentare la Sahia-Film între care lungmetrajul *Casa de pe strada noastră*, întâmpinat cu căldură de critică pentru originalitatea reliefului istoric absorbit de un imobil bucureștean. Și debutul în lungmetrajul de ficțiune este sărbătoresc: în 1960, ca și acum, *Când primăvara e fierbinte* rămânea unul dintre cele mai reușite filme sătești ale cinematografiei române. Precumpănea în el nu „comanda" propagandistică, ci arderea pasiunilor umane, poezia pătrunzătoare, adevărul comportamentelor și relațiilor într-un moment în care timpul își pierduse răbdarea. „Ce vânt bate, fraților, ce vânt!", laitmotivul unui personaj, era expresia concentrată a atmosferei de furtună socială a întregului film. Cineastul evolua apoi, rapid, de la pasiune spre scepticism. *Ţărmul n-are sfârșit* (1962), poem liric despre o întâlnire de amor în ambianța Litoralului dintre un tânăr cooperator și o frumoasă rusoaică, a fost realizat de Săucan sub „acoperirea" temei socializării agriculturii în Dobrogea. „Am descoperit atunci plăcerea jocului fără miză, gratuit și senin ca jocul copiilor", se lepăda regizorul de „păcatul formalist" după decenii. Lipsit de tutela și chiar de aprobarea studioului (care acuza deturnarea de fonduri), filmul a rămas și nedistribuit, cu atât mai mult cu cât mesajul „prieteniei româno-ruse" ieșise din actualitate, dar, în următorul film, *Meandre*, din 1966, bucuria „jocului fără miză" ia dimensiuni culminante. Acțiunea unei drame a confortului conjugal meschin, servită de dramaturgul Horia Lovinescu, e conjugată simultan la mai multe timpuri și se desfășoară, în limitele difuzării, pe micul ecran din sufragerie, a filmului lui Frédéric Rossif *Animalele*. Vom avea deci prezentul televizorului, un „mai mult ca perfect" al copilăriei personajului, un „perfect compus" al secvențelor de retrospecție și „perfectul simplu" la gară. Peste tot imaginea (Gheorghe Viorel Todan) dă viață interioară obiectelor. Dar, poet prin vocație, regizorul privilegiază notația lirică în detrimentul analizei psihologice, surprinzând, de cele mai multe ori, atitudini, nu mișcări sufletești:

mers somnambulic, gesturi stereotipe, rostire „albă", lentă, monotonă. Există în *Meandre* o dihotomie permanentă între imagine și dialog: imaginea dă atmosfera, iar replica furnizează informații despre intrigă și evoluția eroilor. De aici și modelul structurării fiecărui episod: la început „aventura" în care obiectivul divaghează „fără miză", interpreții rămânând doar obiecte figurative, apoi actorii „atacă" textul și, după ce-l epuizează, vine din nou rândul camerei de luat vederi să divagheze. În acest sens, *Meandre* pare un concert pentru solist și orchestră, în care partea leului, și cea mai seducătoare, o constituie „piesele" de virtuozitate regizorală. Discrepanța provine din incompatibilitatea dramaturgiei moralizatoare cu natura poetică a lui Săucan. Dar, dacă facem abstracție de scurtmetrajele utilitare pe care mai apucă să le facă, scurta filmografie a cineastului se încheie cu *100 de lei* (1974), o dramă a indiferenței propusă, din nou, de Horia Lovinescu viziunii lui Săucan. Cum filmul a fost victima unei remontări, în lipsa autorului e greu de stabilit valoarea inițială a faptului artistic. Ceea ce mai rămâne, în afara zorzoanelor stilistice (plimbări abulice prin locuri insolite, conversații și gesturi ambigue, scene de tandrețe cenzurată între frați, lipsă de finalitate, când nu chiar eclipse de logică), sunt momentele disparate ale unei adolescențe teribile, interpretate de Dan Nuțu, durul-vulnerabil al cinematografiei anilor '60. Prezent la ediția din 2004 a festivalului „Transilvania", protagonistul și-a amintit cum, exasperat de falsitatea portativului său, a dezertat din echipă în toiul turnării. S-a întors, plouat, după o săptămână: „totuși, trebuia să trăiesc". Filmul l-a redescoperit mai târziu ca „interesant"! Cât despre Mircea Săucan, întâmpinat cu un val demolator de critici, părăsește țara la începutul anilor '80, stabilindu-se la Nazaret, unde publică literatură în limba română, fără să mai aibă ocazia să facă însă și cinema, deși un producător francez se arătase interesat de o colaborare cu el și-i asigurase mijloace pentru a turna câteva fragmente. În numai patru filme, Mircea Săucan a reușit să lase o urmă adâncă, prin frusta sa originalitate, în istoria filmului românesc. Criticul cinematografic Iulia Blaga a publicat, în 2007, volumul *Fantasme și adevăr. O carte cu Mircea Săucan*, apărută cu câteva zile înaintea dispariției cineastului, volum care se citește ca un adevărat testimonial.

SCHMOELLER, David (n. 8.12.1947, Kentucky). Studiază teatrul în Mexic și ucenicește pe lângă Buñuel. În România a filmat, la

Castel Film, în 1998, *The Secret Kingdom*, un SF pentru adolescenți despre viața politică a unui regat minuscul descoperit sub chiuveta de la bucătărie. Scenariul nul „ciugulește" idei uzate de pretutindeni (punți între realități paralele, regim politic care interzice cartea, parabola tiranului maniac, iluzia perfecțiunii etc.), și e o etalare impresionantă a posibilităților pe care România le poate asigura producătorilor apuseni. Din acest punct de vedere, sunt secvențe care ar putea servi, eficace, drept prospect.

SCHULLER, Friedrich. Regizor german care, în 1993, în *Im Süden meine Seele* (*În sudul sufletului meu*) a ținut să evoce plecarea poetului Paul Celan din România comunistă. Era în 1948, când Paul Ancel, alias Paul Celan, viitor laureat al Premiului Buchner, publica în revista bucureșteană *Contemporanul* poemul „Tangoul morții", care cuprindea versurile „Inima mea îți păstrează/ un parfum puternic/ în sudul sufletului meu...". În clipa în care apăreau aceste versuri, fostul colaborator al editurii bucureștene „Cartea Rusă" trecea granița ilegal prin Viena spre Paris. Evocarea tinereții lui Celan reconstituită pe fundal bucureștean de un cineast german este un film de cuceritoare densitate poetică și vizualizare cinematografică, în care, alături de cuplul protagonist german, sunt surprinși numeroși actori din România anului de răscruce 1990. Bucureștii celeilalte răscruci, de la finele anilor '40, sunt evocați elegiac de Florin Mihăilescu și Vlad Păunescu, la cameră.

SILVER, Marcel (n. 4.10.1891, Bordeaux). Imediat după debutul său, din 1924, cu *L'Horloge*, filmează pe teritoriul României, la Sighișoara, Oradea, Brașov, Timișoara și în alte locuri *La Ronde de nuit* (1926). Trama este cu totul rudimentară și în spiritul pseudoromantic al epocii: între fiica unui boier nobil și bogat, stăpânul castelului de Cadvalla, și un țigan nomad se înfiripă o iubire imposibilă. Povestea era a unui roman de Pierre Benoit și, în fața ei, criticii bucureșteni au strâmbat din nas: „Că autorul n-a vrut să ne dea un film românesc se vede clar din abundența costumelor ungurești...", scrie *Cinema* (nr. 27/1925), elogiind totuși peisaje „de o vie realitate". Cât despre Silver, el a mai filmat o operetă de Strauss, *Married in Hollywood* (1929) și două comedioare la Madrid. În 1931 dispărea de pe platourile franceze, nu se știe în ce conjunctură.

SITARU, Adrian (n. 4.11.1971, Hunedoara). Provine dintr-o familie de profesori. După studii tehnice la Timișoara, urmează cursuri de regie la ATF, absolvite în 2004, după care desfășoară o intensă activitate în televiziune. La comanda MediaPro realizează nouă mediumetraje de ficțiune, dar și scurtmetrajele *Valuri*, *Colivia* sau *Lord* (Bayard d'Or, 2010, FIFF Namur), selecționate în peste o sută de festivaluri internaționale. Debutează în lungmetraje în 2009, cu *Pescuit sportiv*, *road-movie* inutil, lungit în expunere (deși durează mai puțin de 80 de minute), obositor din cauza manierismului bâțâit al camerei motivate de autor ca utilizare a „viziunii subiective". Ar fi fost subiectivă camera dacă ar fi existat continuitate în intenție pe un personaj care să redea, prin viziunea personală a realității, lumea sa lăuntrică, să explice natura reacțiilor sale sau să dezvăluie detalii de neobservat printr-o privire „neutră". „Camera subiectivă", așa cum se manifestă la Sitaru, nu înseamnă decât subiectivitatea regizorului, de cele mai multe ori împinsă aproape de arbitrar. Filmul a fost distribuit în Franța, unde *Le Figaro* descoperea „un autor român cu abordare personală, concomitent viscerală și profundă", iar *Télérama* îl sfătuia „să dea dovadă de mai multă rigoare și să mai uite de principiile filmelor Dogmei". Următorul său proiect, *Din dragoste, cu cele mai bune intenții*, selecționat la fundația Cannes Residence și la Binger Filmlab, este povestea unui tânăr ipohondru, a cărui mamă a făcut un accident cerebral. Principala preocupare a realizatorului rămâne autenticitatea situațiilor, „felia de viață" pe care ține s-o reproducă, ajutat de o ireproșabilă echipă de interpreți. Dar când, cu ascuțit spirit de observație, observă că mama este repetitivă în incoerența intervențiilor ei, nu mai remarcă și faptul că așa a devenit filmul însuși. De fapt, dramaturgia e redusă la un lanț de șuete, pretext pentru performanțele experimentale, nu lipsite de interes, ale autorului, ca, de pildă, obturarea unuia dintre interlocutori, uneori chiar a unui grup întreg, din câmpul imagistic, astfel că i se mai aude doar vocea, sau introducerea, de cele mai multe ori în plan secund, a unui personaj feminin cu o mască de iepure, un fel de „piele de măgar", pe obrazul despre care aflăm că i-a fost devastat de un incendiu, subiect al unor compoziții plastice excentrice. Probabil că aceste inovații au cucerit interesul juriului festivalului de la Locarno, care, în august 2011, i-a acordat, *ex aequo*, un premiu pentru regie și, ca bonus, unul pentru interpretare pentru Bogdan Dumitrache. În

cel mai recent film al lui Sitaru, *Domestic*, un iepure, o găină, o pisică, un câine și un porumbel trec prin viața personajelor scării unui bloc, influențându-le evoluția. Porumbelul vine dintr-un scurtmetraj mai vechi (*Colivia*, 2010) pe care realizatorul îl îndeasă în corpul, oricum diform, al noului său lungmetraj. Minimalismul domnului Sitaru se manifestă la nivelul unei șuete mai mult sau mai puțin bășcălioase, ca și în filmarea ecoului unor evenimente precum decapitarea unei găini sau dispariția unei pisici. Incapacitatea cineastului de a surprinde măcar fotogenia și expresivitatea animală n-a fost semnalată de comentatori. Ca de obicei, unii dintre critici au preferat să reacționeze favorabil la puerilitatea autorului, caracterizându-i opera ca „film psihologic complex și nuanțat", încercând chiar să complexeze publicul, învinuindu-l de „reacții agresive ale spectatorilor needucați cinematografic (și nu numai)" și calificându-l ca „neinițiat" pe spectatorul care nu acceptă filmele făcute „pe genunchi". Cu asemenea comentatori, n-ar fi de mirare ca Sitaru să-și continue nestingherit fasolelile…

STAN, Nicu (n. 25.11.1931, Constanța – d. 24.08.1990, București). Absolvă studii de imagine la IATC în 1955. Ca director de imagine, lucrează cu George Cornea, Mircea Mureșan (la *Baltagul*), Mircea Drăgan (la *Columna*), Manole Marcus (la *Actorul și sălbaticii*) și pentru multe alte evenimente cinematografice ale epocii. În 1981 debutează în regie cu *Un echipaj pentru Singapore*, un film inspirat, probabil, de visele marine ale adolescentului din Tomis. Cineastul pune în cadru frământările de conștiință ale unui lup de mare, într-o dramaturgie care îmbină reminiscența cu tensiunea prezentului. Ca debut regizoral, filmul ar fi promis ceva, dacă n-ar fi fost total lipsit de căldură. Adolescenței îi e consacrat cel de-al doilea film, din 1984, *Vreau să știu de ce am aripi*, despre un băiat (Cosmin Șofron la debut) care, traversând vârsta dificilă a pubertății, ar avea nevoie, mai mult ca oricând, de părinții săi, dar aceștia își văd de propria criză conjugală pe care o traversează. Scenariul păcătuiește însă prin exces de elocvență, mișcările sufletești ale eroilor fiind traduse unilateral în adevărate potpuriuri de aforisme difuzate prin radiotelefonie. Revenit din nou printre talazuri, cu *Furtună în Pacific*, din 1986, realizatorul constănțean izbutește spectaculoase filmări marine contracarate de personaje ratate și lipsă cronică de tensiune. Filmografia realizatorului se

încheie în 1987, cu *Cale liberă*, „emoționant omagiu adus muncii și demnității", așa cum era recomandat publicitar filmul consacrat construcției metroului bucureștean.

STATIVĂ, Stelian (n. 17.07.1948, Căiuți, Bacău). A absolvit studii de regie în 1972. Face asistență la filme utilitare și debutează, în 1987, cu drama *Luminile din larg*, film de tineret cu „cireșari" candidați la Olimpiada de matematică în confruntare cu opțiunea profesiei viitoare. Regie fără glanț, asigurată de un secund deprins să execute, nu să discute. Mai penibilă e semnătura acestuia pe *Umbrele soarelui* (1986-1988), oricum o tentativă neconvingătoare de descriere a unei recuperări morale, care-i aduce un Premiu pentru scenariu (ACIN) lui Ion Brad și unul pentru compoziție muzicală lui Adrian Enescu. Buba era însă că autorul filmului, regizorul Mircea Veroiu, „întârziase" suspect de mult la Paris și, după doi ani de depozitare, pentru a recupera moral filmul în spiritul subiectului său – recuperarea! –, i s-a propus secundului să-și asume, pe generic, regia. Omul, ce putea să facă? S-a supus! Și, în 1988, cu un an înaintea prăbușirii regimului, filmul a fost prezentat publicului sub semnătura secundului Stelian Stativă. Care n-a mai recidivat de atunci...

STAVARACHE, Olimpia (Olimpia Mustaţă) (n. 18.07.1976, București). După studii cinematografice la Universitatea „Hyperion", debutează, în 2010, cu scurtmetrajul *Rahela*, poveste a unei fete răpite de o bandă de interlopi. În 2012 continuă, producând, independent, lungmetrajul *Jocul*, despre câțiva tineri, studenți la regie, care demarează un eseu filmic de surprindere a realității. După o perioadă de observații mărunte, ajung în final la o serie de experimente estetice și sociale, îndrăznețe și implicate. Filmului, plin de intenții bune, i se poate reproșa scenariul inconsistent, purtând amprenta indulgenței „exercițiului de școală".

STIOPUL, Savel (n. 15.06.1926, Cluj-Napoca – d. 28.09.2007, București). După o scurtă activitate teatrală, debutează în 1949 în documentar cu filmul titrat rizibil *Femeile luptă pentru pace* (1950). Debutul în ficțiune și-l face în 1960, cu *Aproape de soare*, „docudramă de uzină" despre atmosfera incandescentă a Hunedoarei și oțelari fruntași în muncă, într-un greoi stil descriptivo-documentar, dar cu câteva secvențe remarcabil filmate de Ion Anton și Gh.

Fischer, repuse imediat în circulație într-un scurtmetraj intitulat *Flăcăul și focul* (1961). În cenușiul cinematografiei momentului, nou-venitul părea a revela sensibilitate poetică și vocație culturală. Doi ani mai târziu îl regăsim într-un prim „film-omnibuz" din istoria cinemaului românesc, *Anotimpuri*. Unui prolog de lozinci filmate, fără precedent chiar și în realismul nostru „socialisto-balcanic", îi urmează patru povestiri consacrate anotimpurilor vieții, care, după cum precizează însuși autorul, exprimă o singură idee: „munca și dragostea sunt izvorul fericirii". Tema este servită din nou într-un film „de imagine" (Ion Anton) în care se experimentează potențarea simbolică a tonurilor fotografice și, din nou, recuperat într-un scurtmetraj intitulat *Contrapunct în alb* plimbat în câteva festivaluri de tineret. După o pauză în care produce, fără o consecvență tematică, filme de păpuși sau documentare sanitare (*Poarta vieții: alăptarea*), cucerește, *ex aequo*, trofeul „Apsara de Aur", la Phnom Penh, pentru *Ultima noapte a copilăriei* (1966), despre primul pas în maturitate al unui adolescent, meditație care nu formulează decât platitudini cu potențial „educativ". După această intruziune în universul tinereții, cineastul se „extravertește" într-un film polițist, *Aventuri la Marea Neagră* (1972), incoerentă și insipidă încropeală cinematografică, cu firav alibi polițisto-patriotic, condimentată cu numere „de estradă". Urmează, la intervale de trei-cinci ani, filme „poetice" complet nule, precum *Ultimele zile ale verii* (1976), despre patru destine la răscruce, neîmplinite la capitolul „vieții personale", sau ambițioase reconstituiri istorice, precum *Falansterul*, din 1979, invitat la Chenzina realizatorilor. Filmul, arid și strict informațional, despre discipolii români ai lui Charles Fourier, e tratat de o cameră de luat vederi buimacă, într-o instabilitate cineamatoristică ce se pretinde experiment, deși exprimă, mai curând, incoerență. În 1985, cineastul le povestește copiilor o snoavă intitulată *Muschetarii în vacanță*, precară tocmai în fantezie, imprevizibil și forță de invenție – pedalând exclusiv pe valori „educative" sigure. După care regizorul însuși avea să intre într-o „vacanță" de creație de aproape două decenii, întreruptă abia în 2001 de proiectul *Proprietarii de stele*, realism critic în diapazonul melodramei, despre o tânără ingineră aruncată în șomaj, care ajunge la cheremul unor mafioți. Filmul acesta încununează caracterul versatil al unei întregi opere de conformism fără scrupul și mediocritate cu pretenții în limbaj.

STRICKLAND, Peter (n. 1973, Reading, Anglia). Debutează în lungmetrajul de ficțiune cu *Katalin Varga*, din 2008. Katalin e o Vitorie Lipan transilvăneană, imaginată de un cineast britanic rătăcit pe plaiuri ardelene. Iubitoarea soție a lui Antal nu bănuiește că devotatul ei soț a comis, în trecut, un viol atroce. Luând ipostaza unui neîndurător arhanghel al răzbunării, Katalin traversează Carpații cu gând de răzbunare. Filmul n-are însă nici dulceața, nici fatidicul scriitorului moldav.

STROE, Nicolae (n. 5.05.1905, Răcăciuni, Bacău – d. 24.06.1990, Tel Aviv) și VASILACHE, Vasile (n. 26.10.1907, Huși – d. 4.04.1944, București). Popular cuplu de actori de estradă și radio, cei doi se arată, din 1934, interesați de producția filmului sonor, abia apărut în România. Încep cu un scurtmetraj experiment, îmbinarea unui dialog teatral cu ecranul vorbitor (*Ora veselă*, 1934), și continuă cu primul lungmetraj sonor românesc, comedia *Bing-Bang* (1935), realizat cu tehnica și mijloacele puse la îndemână de un entuziast al noului mod de expresie, inginerul I. Argani, care-și exprima lapidar proiectul: „L-am făcut din entuziasm, din plăcere, nimeni nu poate afirma că din interes [material – n.n.], știut fiind că la filmele românești s-a pierdut până azi...". Nu știm cât vor fi pierdut comediografii, dar, din informațiile lui B.T. Râpeanu, filmul a fost clasat pe locul 4 în *box-office*-ul anului. La marele său succes comercial se referă și Ion I. Cantacuzino, care-l comentează astfel: „În plin centrul Capitalei, fără scenariu, realizat cu mijloace tehnice rudimentare, cu interioare prost luminate, cu actori care n-aveau ochiul critic al unui regizor la îndemână spre a-i controla și conduce, un film bazat doar pe fantezia și jocul de agreabilă factură a doi comici populari a ținut afișul o lună întreagă. Lumea se bătea la intrare...". Secretul acestui succes neprevăzut fusese dezvăluit tot de Argani: „Normele cu care m-am condus la realizare au fost: filmul trebuie să distreze, valoarea artistică, montajul rămânând pe planul al doilea și în limitele capitalului disponibil". Lucrând în acest spațiu redus de acțiune, Stroe și Vasilache au fost, simultan, scenariști, regizori, interpreți, textieri și compozitori, gagmani fertili și autori inspirați. Firesc ar fi fost ca, după succesul lui *Bing-Bang*, duetul să-și continue activitatea cinematografică. Se pare că experiența i-a traumatizat în asemenea măsură încât au abandonat pentru totdeauna platoul de filmare, deschizând, în același timp, poarta pentru filmul sonor realizat în România.

Ş

ŞAHIGHIAN, Ion (n. 16.11.1897, București – d. 11.03.1965, București). După ce urmează studii la Conservatorul din București, are o prestigioasă activitate regizorală pe scenele orașului natal. Primul pas în cinema îl face în 1925, cu *Năbădăile Cleopatrei*, adaptare după Labiche, pe care autorul o definea ca tentativă interesantă de îmbinare a „comicului american de valoare mai ieftină", adică gagul, cu „rafinamentul comic francez", dar și parodie de film istoric. În rolul unui fecioraș de bani gata care se visa Marc Antoniu, Jean Georgescu evolua pierdut într-un platou amenajat pe un maidan din Ciurel, în care decorurile din pânză tremurau la cea mai mică atingere. Totuși, „frumos, amuzant, plin de viață", aprecia exigentul Ioan Massoff, iar după V. Voiculescu, era „cea mai izbutită lucrare românească", din domeniu, desigur! În același an, tânărul cineast recidiva cu *Datorie și sacrificiu*, flancat de o echipă de debutanți de mare viitor, ca George Vraca, Ion Fintești teanu și Ion Niculescu-Brună. În cinematografia românească atât de parcimonioasă în materie de finanțare, „Șahul" – cum îi spuneau amicii – se bucurase de mijloacele Serviciului Cinematografic al Armatei, la comanda căruia, alături de drama rivalității în dragoste transferată și pe câmpurile de luptă, reînvia episoade din bătăliile de la Oituz și Mărășești, intrarea armatei române în București, reîntregirea României. Doi ani mai târziu, nou-venitul își reconfirma calitățile în melodrama româno-austriacă *Simfonia dragostei* (*Unsere Liebe war Sünde*), una dintre rarele noastre producții care s-au bucurat de distribuție internațională (în Austria, Elveția și Germania) și care a fost primită în România ca un adevărat etalon de calitate, fiindcă, scria *Adevărul*, poseda „o emoție a peisajului țării care ne înduioșează". Șahighian avea însă neșansa să se lanseze în cinematograf într-o perioadă tulbure, de schimbări tehnice fundamentale. A trebuit să aștepte un deceniu pentru ca mijloacele sunetului încorporate atelierelor cinematografice bucureștene să-i permită din nou o dublă aventură: comedia

de moravuri *O noapte de pomină* și melodrama *Se aprind făcliile*, ambele realizate în 1939. Prima producție i-a furnizat lui G. Timică cel mai savuros portret din creația sa cinematografică, cel al unui celibatar răscopt, târât de colegii de jubileu școlar în aventura mondenă a unui bar de noapte, iar Dinei Cocea prilejul de a lansa șlagărul *Păstrează-mă doar pentru tine* (de Ion Vasilescu), fredonat de-atunci... „și astăzi, și mâine... mereu!". „Primul film românesc care nu ne face complet de râs!", aprecia N.D. Cocea în *Jurnal*. Conform lui Victor Iliu însă, „rezistența filmului" ar sta „în dialog", fiindcă realizatorul n-ar depăși „atribuțiile de regie teatrală". Cineastul-critic greșea, fiindcă Șahighian practica o regie discretă, dar eficace. Cât despre *Se aprind făcliile*, cum filmul nu s-a păstrat și nu-l cunoaștem, trebuie să-l credem pe Iliu, care îl descria în vechea *Românie literară* ca pe o „cosmopolită melodramă burgheză", criticând aspru „obsesii erotice, romantism gratuit, conflicte sufletești improvizate". Se turnase în condiții grele, într-o sală de dans de pe strada Dionisie Lupu, unde un reporter, martor ocular, înregistra „mirosul greu al mucavalei încleiate, cablurile așezate parcă să te împiedici în ele, oameni pe jumătate goi în căldura înăbușitoare a proiectoarelor, figurile de ceară ale actorilor, anexe pe fundalul încărcat de decoruri". După această dură experiență, regizorul și-a atârnat în cui veleitățile de cineast, concentrându-se, în deceniile care-i mai erau hărăzite, asupra regiei de teatru și asupra muncii pedagogice la Conservatorul de Artă Teatrală din București, transformat ulterior în Institut de Teatru, unde i-a învățat pe studenții actori „tehnica vorbirii". Am fost și eu la școala lui...

ŞERBAN, Florin (n. 21.01.1975, Reșița). A studiat filosofie și hermeneutică și a lucrat ca reporter de știri pentru diferite posturi TV. După un masterat, a luat-o de la capăt la Facultatea de Regie din cadrul UNATC, scriind scenarii de filme publicitare. Cât timp a fost student a scris și a regizat numeroase scenarii pentru cel mai mare post de televiziune comercial din România. Ulterior a fost acceptat în programul de regie de film din cadrul Columbia University, din New York, unde a și predat Teoria și istoria filmului, beneficiind de numeroase burse și granturi. În 2010, filmul său de debut, *Eu când vreau să fluier, fluier*, a câștigat Ursul de Argint și Premiul Alfred Bauer la Festivalul de Film de la Berlin, precum și Premiul Gopo pentru cel mai bun film al anului

și pentru debut în regie. Subiect: cu doar cinci zile înaintea liberării dintr-o închisoare pentru tineri, un delincvent evadează ca să ia... o cafea alături de o fată frumoasă. De la primele imagini, acest film, ce poartă amprenta unei culturi solide și a unui vădit talent, insuflă o puternică senzație de adevăr psihologic. Deși transpunere a unei piese de teatru de Andreea Vălean, filmul e profund și original în opțiuni vizuale. Ada Condeescu are un farmec luminos și o cuceritoare sinceritate, cât despre protagonistul Pișstereanu, el a părut, la numai 19 ani, o adevărată descoperire cu potențial de vedetă internațională. Filmul anunță în Șerban, după cum se grăbea să aprecieze *The Guardian* imediat după premiera berlineză, debutul „unui contributor important la Noul Val Românesc".

ŞOPTEREAN, Marius (n. 7.02.1954, Cluj-Napoca). După absolvirea IATC, face asistență pe lângă Cristina Nichituș și Stere Gulea, apoi, în 1995, încearcă o lansare, pe cont propriu, cu unicul titlu de lungmetraj al filmografiei sale, *Confesiune*. „Spectacol al lumii moderne, sub cupola creștinismului...", își definește retoric autorul drama unei stripteuze dintr-un bar de noapte. Deși dovedește oarecari calități regizorale, nou-venitul plătește tribut greu, ca scenarist, spiritului gregar al cinematografului „oficial" românesc din anii '90. Filmul e un fel de remake al lui *Pepe și Fifi*, tarat de aceeași gazetărie facilă și demagogică, populat de arhetipuri abstracte, nici mai prost ca filmul lui Dan Pița, dar nici mai bun. După acest eseu nenorocos, autorul se retrage sub cupola UATF, realizând intermitent scurtmetraje și publicând un volum de eseuri intitulat *Utopie și film*, distins cu Premiul UCIN în 2008.

T

TARNAVSCHI, Geta Doina (n. 9.09.1931, Cernăuți). După ce absolvă studii de regie la București, în 1956, face asistență și realizează documentare utilitare. Debutează în lungmetraje de ficțiune în 1973, cu *Aventurile lui Babușcă*, film „formativ" pentru copiii cu veleități de detectiv, despre traficanți de droguri demascați de vigilența unor strengari conduși de invincibilul Babușcă. Filmul, în coregie cu Gheorghe Naghi, păstrează încă farmecul unor actori definitiv dispăruți ai ecranului românesc, ca Amza Pellea, Emanoil Petruț, Mircea Anghelescu, Emil Hossu și Ion Marinescu. Patru ani mai târziu, regizoarea readuce pe ecrane, în *Misterul lui Herodot*, aceeași temă a vigilenței puerile într-o poveste arheologică de aventuri, dar fără aventură, în care tradiționalul spion imperialist e denunțat și strivit sub povara istoriei antice. Aceste două titluri epuizează filmografia de autor a regizoarei, care se retrage apoi în lucrări de studio anonime, fără suflu sau rezonanță.

TATOS, Alexandru (n. 9.03.1937, București – d. 31.01.1990, București). Absolvă cursuri de regie teatrală la IATC în 1970, dar se dedică filmului. Debutează în 1975, cu un scenariu de Ion Băieșu, pe care scriitorul îl va transforma, ulterior, în romanul *Balanța*. În *Mere roșii*, cum a fost intitulat filmul, evenimentele, veghea și conflictele dintr-un spital sunt surprinse în duelul dintre talent și pasiune, pe de o parte, suspiciune și oportunism, pe de altă parte, cu personaje bine motivate și admirabil interpretate de Mircea Diaconu și – surprinzător! – de regizorul de teatru Ion Cojar. *Rătăcire* (1978) e un film al exilului. Povestea înstrăinării de țară a unei tinere e tema-comandă pe care Tatos o nuanțează, încercând să-i diminueze schematismul. El începe vivisecția moralei suburbane încă din secvența nunții, cu purcel la tavă și țambal, petrecăreți buimaci și pahare umplute în neștire, pentru a o încheia într-un restaurant românesc din Occident, unde trei femei își confesează viețile în derută, moment inspirat surprins de

privirea lui Florin Mihăilescu. Ironia sorții face ca unul dintre interpreții acestei fabule străvezii la adresa „transfugilor" să fie tocmai Dan Nuțu, care va urma, la mai puțin de un an după aceea, exemplul „trădătorilor" de țară. *Casa dintre câmpuri*, din 1980, este unul dintre cele mai bune filme despre satul românesc. Precizia portretelor egalează complexitatea relațiilor în care sunt implicate personajele, iar forța și violența sunt perfect justificate. Nu aceeași satisfacție o trezește *Duios Anastasia trecea*, însuflețind un personaj îndopat cu sensuri până la simbol, dar captând privirile datorită strălucirii Andei Onesa. Privită detașat, adaptarea după nuvela omonimă a lui D.R. Popescu pierde azi din magnetismul inițial. Îngroșarea situațiilor și ostentația ideilor e oglindită și de dialog: „Ce vrei să demonstrezi? Că omenirea trebuie salvată? Fâs! E o cocină de porci...". Regizorului Lucian Pintilie îi vor mai trebui încă aproape 20 de ani ca să parvină cam la aceeași concluzie și la același tip de replică în *Terminus Paradis*. Deosebit de original este *Secvențe*, din 1982, deschis de un motto eminescian: „Adevărul e stăpânul nostru, nu noi stăpânim adevărul!". Secvențele lui Tatos (trei la număr) îl dezvăluie ca o specie rară de cineast român flămând de adevăr. El ține să demonstreze că sursele de inspirație ale artistului plutesc în aer și că veridicul trebuie căutat mereu dincolo de aparențe: regizorul care filmează drama singurătății e și el un osândit la solitudine, responsabilul cherchelit al bufetului e un personaj tragic, figuranții obscuri de pe platou ascund drame mai vibrante decât banalitățile filmate despre oameni „care nici nu mor, nici nu trăiesc. Le punem doar numere pe tricou, să-i recunoaștem...", cum spune cineva în film. Episoadele, independente epic, sunt permanent subsumate problemei transfigurării faptului real în artă, a interrelației artă-realitate.

Din păcate, „scenariul" schițat vag de autor – singurul pe care-l semnează în carieră – e, în pofida intențiilor captivante, cam volatil. Se improvizează mult și, din această cauză, timpul cinematografic tinde să se suprapună peste cel real. *Fructe de pădure*, din 1983, e un film despre pasul greșit al unei femei credule. Ca atâția alții dintre colegii săi, Tatos adoptă și el, servit de scenariul lui D.R. Popescu (Premiul ACIN), o estetică a sordidului. Totuși, e diferit de ceilalți, prin simpatia și respectul pentru om, prin sensibila compasiune față de inșii care se complac în atare murdărie. Din nou inspirat, în 1986, de o lucrare literară, de romanul *Întunecare* al lui Cezar Petrescu, construiește adaptarea

dintr-o suită de flashback-uri întreruptă de câteva laitmotive: refrenul vânzătorului de ziare cu informații care-l situează pe spectator în epocă (personaj ridicol în costumație și aruncat aleatoriu pe un țărm pustiu), viziunea înecatului pe fundul mării, delirul pe un pat de spital, inventarul femeilor iubite sau victimelor războiului. Lectura unui roman social se face, distonant, în cheie existențialist-teatrală, retorică în dialog, simplistă și mecanică în vizualizare, dar ajutată puternic de Ion Caramitru, care poartă povara întregului film. Imprevizibil, în 1988, Tatos se aruncă în montarea unui musical pentru „uzul delfinilor" cu *Secretul armei secrete*, satiră la adresa celor obsedați de ideea stăpânirii lumii, în fapt un potpuriu de anacronisme cu burlesc de scurtă respirație, rudimentar în bobârnacele date drept „Commedia dell'Arte"! Nici *Cine are dreptate?* nu mai e la altitudinea la care se plasase anterior realizatorul, împovărat de o intrigă-prototip pentru filmele „Epocii de Aur" despre „îmbunătățirea arbitrară a procesului tehnologic cu aparente rezultate de conjunctură, dar cu efecte secundare de durată". Poate că tocmai caracterul rudimentar al intrigii i-a convenit regizorului, care a pulverizat-o într-un decupaj mozaicat, viziune originală căreia îi adaugă detalii pline de autenticitate, estompând inadvertențele. El reușește victorii asupra derizoriului dramaturgic, mai ales în secvențele-„satelit". Filmul rezistă ca mărturie a distorsiunii artei controlate, dar, încă mai reliefat, a artistului în inflexibilă împotrivire, o atitudine care l-a onorat pe Alexandru Tatos în întreaga sa existență creatoare.

TAVERNIER, Bertrand (n. 25.04.1941, Lyon). Fost critic, afirmat cu volumul *50 ans de cinéma américain*, scris în colaborare cu Jean-Pierre Coursodon, organizator de cinecluburi, asistent de regie, atașat de presă, debutează în lungmetraje abia în 1974, cu *L'Horloger de Saint-Paul* (1974). Marcând o distanțare clară, polemică, de generația lui înhămată în atelajul Nouvelle Vague-ului, cineastul continuă cu un diptic de filme istorice *Que la fête commence...*, din 1975, o afacere judiciară din secolul al XVIII-lea, urmată de *Le juge et l'assassin*, una din secolul următor. De altfel, fresca istoriei devine permanență tematică în opera cineastului. În 1996, el turnează la București un thriller care se petrece pe teritoriul românesc în timpul Primului Război Mondial, *Capitaine Conan* (*Căpitanul Conan*), care i-a adus un César. Un detașament francez de infractori periculoși puși să lupte, după armistițiu, ba

cu ungurii lui Béla Kun, ba cu rușii bolșevizați ajunge să mențină și Bucureștiul sub teroare. Cineastul încearcă o evocare a epocii, în care, potrivit autorului romanului omonim de Roger Vercel, orașul lui Bucur „oscilează răbdător între Palatul Regal, care seamănă leit cu cea mai banală prefectură franceză, și Palatul Poștei". Tavernier mai turnase, în 1989, *La vie et rien d'autre*, în care denunțase măcelul absurd al Primului Război Mondial. El revine, un deceniu mai târziu, la tema inadaptării combatanților, deformați de război, la starea de pace. „Războaiele abia încep!", prevestește un martor. Din păcate, fundalul bucureștean al acțiunii e redus la târfe și polițiști. Doar genericul e însoțit de o sfâșietoare doină – *Măi, dorule, măi!* – cântată de Samuel Le Bihan. Neobosit, Tavernier își continuă drumul, uimind prin virtuozitatea salturilor sale dintr-un gen într-altul, transformate, mai totdeauna, într-o reflecție subtilă și revelatoare asupra existenței.

TĂNASE, Constantin (n. 5.07.1880, Vaslui – d. 29.08.1945, București). Absolvă Conservatorul la clasa lui C.I. Nottara, se dedică divertismentului și revistei pe scena teatrului „Cărăbuș", pe care l-a înființat în 1919. Debutează în regia de film în 1924, cu scurtmetrajul *Peripețiile voiajului lui Rigadin de la Paris la București* și continuă, în 1932, cu *Visul lui Tănase*. Vis sau coșmar, aventurile onirice ale comicului bucureștean invitat ca vedetă de film la Berlin, unde evoluează într-un improvizat jargon româno-german, sunt savuroase. Scenariul lui C. Kirițescu îl confruntă, dureros, pe ilustrul turist cu rata de schimb a leului la Berlin („Banii mei, banii mei/ ce-a rămas din ei!") și îl pune pe Tănase să le arate producătorilor din Babelsberg cum să facă film. Secvența plecării la gară surprinde zone pitorești ale Bucureștilor vremii între stațiile feroviare Obor și Nord. În România a fost proiectat ca un scheci muzical într-un turneu însoțit de protagonist prin țară și unde, trezit din visul cinematografului, apărea la final pe *scenă*. Din păcate, după această experiență, marele comic n-a mai recidivat.

TĂNASE, Dinu (n. 26.10.1946, Târgu Ocna). Absolvă secția de imagine a IATC în 1969, debutând ca director de imagine cu o fotografie elaborată în filmul *Prea mic pentru un război atât de mare*. Ca regizor debutează în 1975, cu adaptarea *Concert din muzică de Bach* după romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, care-i face vizibilă fantezia lecturii. În anul următor e prezent pe

marile ecrane cu *Trei zile și trei nopți*, polar politic scris de Alexandru Ivasiuc, după romanul său *Apa*, în care e interesant și expresiv urmărită psihologia colectivă a mulțimii. O nouă ecranizare, *Doctorul Poenaru*, de astă dată a unui roman de Paul Georgescu, stârnește interes în 1977, prin autenticul atmosferei, deși regizorul se cam rătăcește în multitudinea firelor epice pe care i le oferă masiva carte. *Mijlocaș la deschidere* (1979) dezvăluie ochiul proaspăt, sensibil și analitic cu care realizatorul investighează cotidianul tinerilor eroi, după cum în *Întoarce-te și mai privește o dată* analiștii prețuiesc acuitatea crudă a senzațiilor și tipologiilor aceluiași mediu. Foarte generoasă e însă critica în fața filmului *La capătul liniei* (1983), un *Scarecrow* de Buftea combinat cu motive din *Cursa* (de altfel, Mircea Albulescu își reproduce aici manierist rolul creat pentru Daneliuc), cu pecetea tuturor stângăciilor unui debut scenaristic (Radu F. Alexandru). La vremea sa a fost supralicitat și datorită „șopârlelor" din marginea textului, receptat ca „seismograf al realității", care ar urmări, fidel, „zgomotele vieții" (Călin Căliman). Drama e, într-adevăr, teribil de gălăgioasă, dar azi „virtuțile", luate atunci drept curaj artistic, atmosfera suprarealistă a unor interioare sau bizareriile din comportamentul personajelor, par mai mult decât derutante. *Emisia continuă* (1984) confirmă declinul regizorului, reflectând modul cinematografic autohton de conectare tezistă la istoria vie a evenimentelor din august 1944. După 1990, un timp regizorul își încetează activitatea, fiind singurul director de studio de creație care-și folosește resursele pentru filmele altora, luându-și în serios meseria de producător. Dar în 2004 el îl reîntâlnește pe scenaristul Radu F. Alexandru în *Damen Tango*, o desuetă melodramă burgheză, care ridică probleme abisale ale moralei într-o intrigă bizară și simplistă, de la banalitatea scrâșnindă și sărăcia gândului până la aforismul pretențios, fără autentică vibrație.

TEODORESCU, Marius (n. 8.09.1925, București). A absolvit IATC din București în 1955. În 1957 debutează cu evocarea unui episod al răscoalei din 1907, de la care se comemorau, oficial, 50 de ani. Scris de Malvina Urșianu, după nuvela lui Petru Dumitriu *Bijuterii de familie*, filmul păstra amprenta spiritului greoi, dar precis, al viitoarei realizatoare, stil academic, „album tipologic" (conform lui Călin Căliman), dar cu evoluții actoricești, măcar din punct de vedere documentar, de preț. Cu *Mândrie*,

din 1960, regizorul se aliniază preocupărilor conformiste ale cinematografiei timpului, ridicând problema formării „omului nou", sub cupola industrializării socialiste. De altfel, dacă filmul prezintă un colectiv în stare să-l elimine pașnic pe sabotor, e semn că răzbiserăm într-o epocă în care lupta de clasă se mai domolise, lăsând loc războiului dintre bine și mai bine. Conflictul e rezolvat totuși ca în surparea minei din *Brigada lui Ionuț*, lupta înverșunată din *Râpa dracului* sau erupția din filmul omonim, printr-un moment-limită ce contrastează cu pacea monotonă a întregului film. Ultima producție realizată în România (Teodorescu stabilindu-se în Canada în 1968), *Calea Victoriei sau cheia visurilor*, este o adaptare descriptivă după un roman al lui Cezar Petrescu, cu ambiții de frescă, dar lipsită de strălucire și excesiv discursivă. În anii '60, Teodorescu s-a ocupat cu activitatea didactică universitară și a fost, din 1966, director al ANF.

TIMUŞ, Ion (n. 08.11.1890, Câmpulung Muscel – d. 10.06.1969, București). Licențiat în litere și filosofie, avocat, era supranumit „Japonezul", fiindcă în timpul Primului Război Mondial părăsise Iașii refugiului plecând, pe cont propriu, spre „Țara Soarelui Răsare" de unde spera să aducă medicamente, mărfuri de volum mic, dar cu câștig mare. Jefuit într-o gară siberiană, e oprit din expediția sa la Vladivostok, agonisindu-și acolo, o vreme, existența ca pianist de cinema. „Nici nu era greu!", și-a relatat el, într-o carte, aventura. „Toată chestia era să urmăresc atent filmul și să mă acomodez cu scena. Când mecanicul și fochistul se iau la harță din mersul trenului, cu mâna dreaptă, în tempo ritmat, imit mersul locomotivei, iar stânga se pornește spre scandal. Din partea opusă, în sens invers, altă locomotivă. Aici calculez precis: în secunda fatală mă ridic în picioare și proiectez, asurzitor, pumnii pe clape. Efect grozav!..." Probabil că acesta e momentul în care cinematograful l-a implicat, pentru prima oară, creativ pe avocatul bucureștean. Acesta a revenit acasă după un lung ocol prin Japonia, Coreea, China, Indochina, India și Egipt, s-a împrietenit, pe Dâmbovița, cu Jean Georgescu, alături de care a pus la cale o comedie cinematografică. Georgescu a adus în asociație ideea și scenariul; Timuș asigura banii și regia. Așa s-a născut *Maiorul Mura* (1927), după o operetă vieneză de succes. Rememorând, într-o scrisoare pe care mi-o adresa, la 27 aprilie 1963, greutățile pe care le-au avut de înfrânt, regizorul îmi dezvăluia: „Ca să pot

face toate interioarele plătind «studioul» o singură zi, am filmat continuu o zi și-o noapte, împărțind actorii în trei echipe. În dimineața următoare m-am întors acasă supt, cu ochii scoși și fața arsă de reflectoare. Laboratorul «Fundației Carol» ne-a speculat și el sângeros. Fiindcă negativul l-a developat prost, am plecat să fac copiile la Viena, în laboratorul Berka. Ministrul de Finanțe a refuzat să ne scutească de taxe vamale. Ceea ce n-a priceput ministrul român a înțeles un simplu vameș austriac, care mi-a dat scutire de vamă pentru un film care intra la el în țară. Speculați am fost și la cinematograful Capitol, care a luat partea leului..." etc. etc. „Opereta" fără muzică a avut însă succes. Scriitorul Alexandru Kirițescu o aprecia drept „cea mai izbutită încercare cinematografică românească", iar B. Cehan o vedea ca pe „un salt enorm care scoate cinematograful din faza încercărilor și tatonărilor românești și-l plasează direct între cele mai bune producții similare străine". Dar, spre deosebire de Jean Georgescu, care a plecat la Paris să-și continue activitatea cinematografică, Timuș n-a mai recidivat, s-a întors la bara tribunalului, a colaborat intens cu presa vremii, a publicat două cărți despre civilizația niponă, a fost membru al Societății de Orientalistică și ultimii săi ani l-au găsit la catedra de limbă japoneză a Universității Populare de la Dalles.

TOBIAS, Gheorghe (n. 17.11.1926, București – d. 1962, București). Absolvă IATC în 1956, an în care și debutează cu primul film românesc în culori, *Nufărul roșu*, „aranjat" cinematografic de un desant de scenariști de nădejde (Paul Anghel, Gheorghe Tobias și Savel Stiopul), după o nuvelă conjuncturală a lui Petre Luscalov. În afara faptului că redă conștiincios ritualul pionieresc, n-ar mai fi de reținut decât pitorească apariție a lui Toma Caragiu, la debut, în rolul unui pervers, dar muzical hoț de pește. Șase ani mai târziu cineastul revine cu *Sub cupola albastră*, simplu pretext de prezentare a noului circ de stat și a efortului artiștilor instituției. Publicul refuză filmul, critica îl atacă dezlănțuit, iar cineastul răspunde tragic, luându-și viața! Caz unic în cinematograful românesc!

TOCILESCU, Alexandru (n. 27.07.1946, București – d. 29.11.2011, București). Debutează în teatru în 1971, cu *Sânziana și Pepelea* de Alecsandri, desfășoară o vie activitate scenică, lucrează intens și la televiziune, e răsplătit cu două premii UNITER, dar în cinema

debutează abia în 2004, cu *Bani de dus, bani de-ntors*, un produs în definirea căruia până și autorul șovăie. „Spectacol, piesă sau film – nu știu exact ce anume este", recunoaște el. Poate că mai corect ar fi fost „film TV". Ceea ce-i permite ignorarea legilor generale ale construcției scenaristice, arogându-și o libertate de mișcare și improvizație totală încă din generic, în care realizatorul, asistat de scenaristul Pușa Dinulescu, evocă „epoca glorioasă" a stațiunii 2 Mai cu „ceaiurile"-i disidente, „povestind" însă pleonastic, printre pauze, și distribuția. Ceea ce urmează apoi e un liant dramatic debil, un „mișto metafizic" cu o poveste, câtă e, cam lălâie, în care actorii par a se simți totuși foarte bine. Mai puțin Dinică, în dialogul liric cu Tania Popa, actriță care stâlcește inspirat limba română într-o secvență vibrând de inefabilă poezie.

TODEA, Cornel (n. 18.11.1935, Cluj-Napoca – d. 30.08.2012). Absolvă regia de teatru în 1958 și duce o energică activitate teatrală și în televiziune, fiind director de studio de film între 1970 și 1972. După o tentativă de film TV intitulată *Fuga* (1967), care trece neremarcată, în 1971 își încearcă norocul în comedia pentru rețeaua cinematografică cu *Adio, dragă Nela*, execrabilă farsă care, din decența distribuitorilor, și-a avut premiera abia la două decenii după turnare, și numai victimizată (prezentată ca „film disident interzis sub regimul comunist"). În 1980, autorul are mai mult „noroc" cu *Singur printre prieteni*, despre un responsabil de motel care dorește cu orice preț ca fiul său, restanțier la facultatea de turism, să fie repartizat în „unitatea" proprie, deși tânărul se vrea reporter TV. Filmul-șablon din seria ciocnirii mentalității „omului-nou" cu „mai-puțin-noul" conservă pe ecran imaginea câtorva dintre actorii noștri de mare clasă, gata mereu să salveze filmul românesc, ca Horațiu Mălăele, în plină tinerețe, Ștefan Mihăilescu-Brăila și Octavian Cotescu. Autorul recidivează în 1981 cu *Dragostea mea călătoare*, tristă comedie despre un președinte de CAP care se face navetist „tactic", adică părăsește „agrocoopul", lăsând loc liber unei blondine trimise cu delegație pe o lună, care se luptă pentru realizarea satului agroindustrial modern. Surogatul de comedie cu o intrigă fără cap și fără coadă, cu personaje arbitrare și cu montaj diletant i-a închis definitiv filmografia.

TOMPA, Gábor (n. 8.08.1957, Târgu-Mureș). Absolvă regia teatrală la ATF, în 1981, la clasa lui Liviu Ciulei și desfășoară o vie

activitate teatrală în țară și peste hotare. După câteva filme TV între 1978 și 1979, debutează în lungmetraje abia în 1999, cu o coproducție ungaro-română intitulată *Kínai védelem/Apărarea chineză/Satul scufundat*, care surprinde viața unui orășel ardelenesc tulburată de apariția unui bătrân vagabond, cu barba de ermit acoperindu-i zdrențele, care se dă drept György, localnic deportat în Siberia la încetarea războiului. După 22 de ani de captivitate ar fi fost eliberat de armata chineză în cursul confruntărilor de la frontiera sovieto-chineză și expediat acasă ca purtător al mesajului puterii economice și nucleare a noii Chine. Autoritățile locale îl privesc cu suspiciune în echilibrul contenciosului ruso-chinez. În pofida complicațiilor internaționale ale subiectului, filmul lui Tompa se încadrează în tendința generală spre sordid și grotesc a cinematografiei estice, inclusiv românești, de după 1990. Filmul a rămas nedistribuit în România, deși Victor Rebengiuc este monumental ca protagonist al său. Ulterior, în modul cel mai ciudat, subiectul a fost confirmat de cazul real al unui prizonier transilvănean descoperit după mai bine de cinci decenii de captivitate siberiană. *Kínai védelem* a obținut Premiul pentru cel mai bun debut cinematografic la Salerno, în Italia.

TOURJANSKI, Viktor (n. 4.03.1891, Kiev – d. 13.08.1976, München). Debutează cinematografic ca actor în 1913 și ca regizor în 1914, cu *Simfonia liubvi i smerte*, după Pușkin. Va dirija și juca, concomitent, rolul principal în 15 filme rusești, între care unul din 1916 cu un remarcabil titlu aforistic: *Liubovi, șirokuiu, kak more vîmestit ne mogut jizni berega* (*Dragostea, amplă ca marea, nu poate fi cuprinsă între malurile vieții*). După revoluția rusă emigrează în Franța, unde continuă melodrama mondenă în care se specializase, dar realizează, în 1921, și *Les Contes de mille et une nuits*. În 1926 îl asistă pe Abel Gance la *Napoleon*, dar pune în cadru și un *Michel Strogoff*. Chiar și la Hollywood, în 1928, unde debutează cu westernul *The Adventurer*, continuă cu un elegiac *Volga Volga*. În 1929 e din nou în Europa și foarte vizibil în România, fiindcă turnează la Berlin *Manolescu – Der König der Hochstapler*, cu o distribuție sărbătorească (Brigitte Helm, Dita Parlo, Heinrich George și cu Ivan Mosjoukin în rolul principal), proiectând în legendă figura unui escroc român, erou al unei nuvele de Hans Székely. Filmul a fost reprezentat și la noi, dar orice aluzie referitoare la naționalitatea personajului a fost suprimată

de cenzură, chiar și o simplă machetă a Gării de Nord din București, deși numele în „escu" al eroului continua să se lăfăie pe generice. Chinuit de nostalgia țării natale, regizorul continua să scoată pe bandă filme ca *Volga en flammes* (1934), *Les yeux noirs* (1935), ba chiar și *Le Mensonge de Nina Petrovna* (1937), ecranizat deja de Hanns Schwarz în 1929. Cel de-al Doilea Război Mondial îl surprinde la Berlin, apoi la Cinecita, unde va continua să turneze deceniul următor…

TURCU, Gheorghe (Gheorghe Türkl) (n. 26.05.1928, Timișoara – d. 1993, București). Absolvă VGIK (Moscova) în 1952 și debutează doi ani mai târziu cu comedia de scurtmetraj *Cu Marincea e ceva*. Dar adevăratul debut i-l oferă, în 1957, *O mică întâmplare*, povestea unui țăran calic, meșter drege-tot, care cumpără, pe două roți, un ferăstrău mecanic de la fostul morar al satului care abia aștepta să-i transfere celuilalt căciula „chiaburiei". Comedie caustică și nonconformistă de moravuri, pornind de la o schiță de András Sütő, aparent inocentă, dar cu un dinte ascuțit împotriva dogmatismului și birocrației. Libretul propune un captivant duel de mentalități, iar scenografii imaginează, sub pretextul batozei, o irezistibilă jucărie cinetică. Creație de vârf pentru Marcel Anghelescu, *Portretul unui necunoscut*, din 1960, are meritul să fie primul polar postbelic românesc. Genul neexplorat încă își căuta, fără succes, mijloacele de expresie ale „luptei omului nou pentru pedepsirea răufăcătorilor". A fost totuși pentru Octavian Cotescu ocazia de a pătrunde, pentru prima oară, pe un platou cinematografic. În 1963, *Pisica de mare*, abordând tema pericolului spionajului, marca debutul cinematografic al Leopoldinei Bălănuță. Mai interesant e *Castelanii* (1966), reîntoarcere a realizatorului la registrul comediei, pornind din nou de la o piesă a lui András Sütő, fotografiată însă prozaic și direct, tinzând chiar să facă virtute din mediocritatea mijloacelor de expresie. „Am vrut să subliniez replicile, să ajut la înțelegerea lor într-o manieră tradițională, evitând cadraje moderne (sic!) care ar fi distras atenția de la ce spun actorii...", declara regizorul. Or, tocmai asta i-a lipsit filmului, o tratare care, prin expresivitate, să pună în evidență ascuțișul dialogului și să estompeze defectuoasa muncă a regizorului cu interpreții, șterși și crispați. În 1969, alături de Paul Fritz Nemeth, Turcu pune la cale o coproducție româno-canadiană, *Prieteni fără grai* (*Silent Friends*), despre trei câini-lupi, inteligenți

și devotați, cu o excelentă dresură de animale și de copii, dar și cu fermecătoare cadre de natură surprinse la Bran de Stefan Horvath. După un film al „Rezistenței", *Oaspeți de seară*, din 1977, neobișnuit de coerent (scenariu: Alexandru Șiperco), în pofida unei regii pasive, neinspirate, Gheorghe Turcu trece, în 1982, la o comedie dramatică intitulată *Cine iubește și lasă*. Scenariul îi propune diferite scheme de personaje – fata sedusă și abandonată care așteaptă un copil; nevasta devotată, părăsită după nunta de argint; victima credulă a unei escroace sentimentale –, teme pe care, și de astă dată, regizorul le tratează static, convențional, ba chiar teatral.

U

URSU, Timotei (n. 22.01.1939, Timișoara). Absolvă studii de filologie în 1962, dar și Facultatea de Regie la IATC în 1969. Doi ani mai târziu debutează cu *Decolarea*. Despre eroul pe care-l avea de interpretat, pilotul Barcan, un pic blazat, un pic ratat, Liviu Ciulei spunea că ar fi fost un rol ideal pentru Gabin. Dar încercarea de a impune o zguduitoare realitate documentară, inundațiile din 1970, drept „lecție disciplinară" pentru un tânăr zburător neastâmpărat, echivala, cum pe drept scria cineva, „cu construcția unui hangar pentru o trotinetă". După un proiect ajuns la Mircea Daneliuc, *Cursa*, Ursu își va încerca din nou norocul cu *Septembrie* (1977), dramă de atmosferă, pe un subiect de Adrian Dohotaru, premiată la Costinești, în care soarele palid de toamnă, precum și frumusețea debutantei Anda Onesa erau surprinse în tulburătoare irizări poetice. În fața unei stele arheologice din Constanța, cuplul de îndrăgostiți descifrează: „Cizian i-a fost numele, dar s-a amestecat cu morții. Să trăiești, trecătorule!". Vibranta confruntare cu moartea, *memento mori* sau „trăiește clipa", avertisment ce încă se mai aude venind de departe, de peste milenii, până la clipa pieritoare a unei iubiri, devine repetabilul motiv al filmului. Volumul 2 al lucrării *Filmat în România* comunică faptul că, în decembrie 1977, conducerea ministerului ceruse eliminarea unei splendide secvențe cu Onesa nud, pe plajă. Dar la premieră, în aprilie 1978, secvența, spre bucuria privirilor noastre, era la locul ei. Tânărul cineast își încheia însă filmografia prematur, în 1979, cu *Al patrulea stol*, adaptare liberă a piesei lui Mihail Sebastian *Jocul de-a vacanța*. Singura contribuție reală a realizatorului era fundalul epavei de la Costinești, adevărat personaj plin de mister și romantism. În rest, fotogenie plicticoasă și pălăvrăgeală pretins lirică. Autorul pur și simplu escamotase aura poetică a textului inspirator.

URȘIANU, Malvina (n. 19.06.1927, Gușoieni, Vâlcea). Provine dintr-o familie de cunoscuți moșieri vâlceni, ceea ce-i va complica, de la început, viața profesională, întâlnind în cale obstacole pe care va trebui să le depășească și care îi vor transmite cineastei o temă obsesivă: raporturile individului cu timpul său. Chiar de la primul scenariu (*Bijuterii de familie*, 1957), deși perfect aliniat politic, va fi îndepărtată din cinematografie, fiind găsită vinovată de „sabotaj ideologic". Culpa? Personajele negative aveau forță! „Era epoca în care fiecare breaslă trebuia să dea rația sa de victime", își va aminti cineasta într-o confesiune acordată Magdei Mihăilescu. Dar, pentru ea, epoca aceasta lua sfârșit din 1967, odată cu debutul de regizoare în *Gioconda fără surâs*, film de dialog, mai curând un scenariu radiofonic decât spectacol vizual. Acelei „Gioconde" îi lipsea emoția spontană a căutării cuvântului. Confesiunile erau împărtășite cu ușurința bagatelei, clarificări dureroase ieșeau la iveală fără travaliu, regia nu marca sfâșierea interioară a iluminării, iar textul actorilor era debitat „alb", neutru, conform modei care bântuia atunci și care insinua dezangajarea politică. Dar mai există ceva sau, mai bine zis, cineva, „o actriță cu trup de fetiță și privire fabuloasă", Silvia Popovici, complice perfect al intențiilor autoarei, întâlnire care avea să-i marcheze o bună parte a filmografiei. De altfel, filmul servea și ca spațiu de debut pentru un alt mare actor al cinematografului românesc, Ion Marinescu. Următorul titlu, din 1971, *Serata*, îi va consolida realizatoarei poziția cu un Premiu ACIN pentru regie. Ea revelează din nou viitoare vedete, precum Cornel Coman și George Motoi, după cum priceperea ei de portretistă adaugă repertoriului unuia dintre cei mai vechi actori de film ai noștri, Ion Fintești teanu, savurosul personaj al unui crai zaharisit. Filmul ca atare este însă grav compromis de convenționalul și chiar de ridicolul secvențelor „insurecției" de la 23 august, temă impusă de planul tematic al studioului. Și *Trecătoarele iubiri*, din 1974, îmbină o „comandă-socială" a suferinței exilului cu vanitatea „filmului de autor", fiind conceput ca o mixtură de momente lirice, caligrafic filmate, și proze explicativ didactice. Ca în multe dintre dramele cu „foști" ale timpului, lumea personajelor e spectrală și garnitura de mari actori e îndrumată spre aceeași rostire „distanțată" a sentimentelor, replicilor și abundentelor versuri citate. Până și un cântăreț care fredonează cupletul-romanță *Poate nu trebuia* are o apariție fantomatică. Întreg filmul e ca o floare presată și uscată, pe care privirea spectatorilor o pulverizează.

Totul e ucis într-un potpuriu al epuizărilor metafizice. Singura funcțională este partitura compozitorului Tiberiu Olah, grandioasă și înfiorată de nostalgii. Un nou Premiu pentru regie al breslei îi e acordat autoarei în 1980, pentru *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, dramă istoric-psihologică obsedată de gloria lui *Ivan cel Groaznic* al lui Eisenstein. Rezultă un film tipic epigonic și fals, în care interpreții pozează în atitudini hieratice, recitând monoloage într-un limbaj arhaico-literar, curat, dar artificial, prea studiat pentru a fi și plauzibil, unica țintă a autoarei fiind, evident, epatarea. Dar Motoi e impresionant, într-un chip devastat de încercări și un trup ușor strâmb, un Richard al III-lea moldovean. Realizatoarea nu pierde însă din vedere nici aici feminismul, fiindcă singura personalizată prin limbajul ei colorat licențios rămâne doamna Chiajna, „cap de muiere care face cât toți oștenii". Ecouri târzii și nostalgice ale *Seratei* le aducea, în 1982, *Liniștea din adâncuri*, film al conspirativității antifasciste. Impresionat de comportamentul unui utecist de 19 ani, care, osândit la moarte, strigă, cu emfază: „Nu mi-e frică să mor, ca și strămoșilor noștri daci!", inginerul petrolist Voinea intră și el în contact cu combatanții comuniști, într-o însăilare narativă care îmbină retorismul cu banalitatea unor statui alegorice. Și din nou rumoarea *Seratei* se va face auzită în 1983, în *Pe malul stâng al Dunării albastre*, cu un 23 august 1944 într-o familie boierească înspăimântată de simptomele viitoarei lumi. „Regizoarea reușește portrete (psihologice, morale, de epocă) în *aqua forte*, susținute de actori copleșitori", nota Eva Sârbu despre Irina Petrescu (Premiul ACIN), Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu și întregul ansamblu de pe genericul filmului. Obsedată de tema emancipării femeii, regizoarea o descria ca rezultat al unui complex mecanism psihosocial în *O lumină la etajul zece*, din 1984. Numai că demonstrația, deși cu notații succinte și tipologii variate, era mai curând retorică decât artistică, într-un cinema analitic care dicta frazarea cinematografică, în pofida efortului montezei Adina Georgescu-Obrocea (Premiul ACIN) de a disimula operația. „Rolul era scris cu mult mai interesant decât a fost făcut...", aprecia, retrospectiv, Rodica Mureșan. Eroina principală din *Figuranții* (1987), muziciană de talent exclusă din conservator din pricina originii sale „nesănătoase", luptă cu existența și cu familia scăpătată. Este un prilej de a descrie lumea spectrală care supraviețuiește „în România în plină reconstrucție", întâlnindu-se în cavouri, dar frecventând și „câmpul muncii",

datorită solicitărilor de figurație necesare platourilor cinematografice. În ciuda unei distribuții sărbătorești (Gheorghe Dinică, care domină, imperial, întreaga faună – Premiul ACIN; Mariana Buruiană – Premiul ACIN; Gina Patrichi; George Constantin; Theodor Danetti), filmul face să defileze un conformism cu pretenții de investigare psihologică. Personalitatea contrafăcută a regizoarei e mai vizibilă ca oricând în puzderia de motive preluate de la *Citadela sfărâmată* și *Bijuteriii de familie* la *Bietul Ioanide* și povestirea din „secvențele" lui Tatos *Patru palme*, iar limbajul „de lemn" e generalizat atât protipendadei, cât și lumii muncitorești. În finalul triumfalist (plecarea pe șantier), filmul aderă la estetica epocii lui *Mitrea Cocor* (ceea ce era o performanță pentru 1987!), cu excepția ultimului plan, stop-cadrul eroinei, ambiguu prin întrebarea pe care o lansează, din priviri, liderului comunist, poate singurul moment de autentică inspirație poetică al acestui prea lung lungmetraj. „Nu scriu scenarii, scriu filme!", conchidea, laconic, regizoarea care și-a rezervat mereu patrimoniul dramaturgiei. În *Ce lume veselă...*, ultimul ei film, din 2003, tradiționala intrigă e greu de rezumat, fiindcă nu există. Sunt, mai curând, teme universale și difuze, exprimate printr-o înșiruire aleatorie de crâmpeie biografice, în raport, adesea forțat, unele cu altele. Autoarea se definește, vanitos, ca „portretist, nu făcător de spectacole!", dar portretele (B.J., „fata fermecătoare", apariție întârziată dintr-un film de acum vreo 40 de ani, turcul Ali, bătrânul unchi, fercheșul fante) sunt mai curând prototipuri, efigii împietrite, începând chiar cu protagonista, mitica femeie-stăpână-pe-ea-însăși. Actorii n-au nici o vină. Rigiditatea până la ridicol le-a fost impusă de regizoare. Nu unul singur e afectat, ci întregul ansamblu, o adevărată orchestră într-un unanim falset. Este modul autoarei, ostentativ subliniat, de a privi și medita asupra existenței. Ca toate celelalte filme ale cineastei, și acesta e „rohmerian", rezemat pe coloana sonoră supraîncărcată de gabaritul dialogurilor. „Ce veselă trecere, ce tristă petrecere!" este mottoul filmului, rezumând zbaterea unei femei curajoase printre piedicile pe care istoria i le-a aruncat în cale și opțiunile ei estetice nu totdeauna fericite.

V

VAENI, Constantin (n. 13.05.1942, București). A fost descoperit în adolescență, ca actor, de Andrei Blaier, pe platourile căruia face ulterior asistență. Absolvă IATC în 1969, începe la Sahia-Film cu câteva scurtmetraje documentare și debutează, în 1975, cu *Zidul*, despre un tipograf utecist care s-a cerut zidit într-un pod, pentru a putea servi cauza antifascistă. Legenda tipografiei secrete („fapt autentic"!) și întâmplările prin care trec conspiratorii sunt plantate într-o realitate implauzibilă, de tip Francisc Munteanu, care sfidează psihologia eroilor. Realizatorul debutant îmbină clișeul bravurii uteciste cu un pic de lustru neorealist și reminiscențe hitchcockiene (păsările înnebunite de un incendiu care-l atacă pe erou). Bună reconstituirea Bucureștilor vremii (scenograf: Vittorio Holtier), atestând studiul aprofundat al vechilor ilustrate poștale. Prea puțin însă pentru un prim film mitizat imediat după apariție, eroare pe care cineastul și-a clădit, ulterior, o carieră lamentabilă. La șapte ani după realizarea lui *Mihai Viteazul*, nesatisfăcut de ponderea ideologică a filmului lui Nicolaescu, Ceaușescu pretindea cinematografiei un nou Mihai, cu mai multă „conștiință de clasă". Și i s-a răspuns comenzii printr-un așa-zis „film de idei", de fapt, colaj de tirade și sporovăieli alcătuit de Eugen Mandric (Premiul ACIN) și pus în cadru, fără amploare epică, în 1977, de către Vaeni, intitulat *Buzduganul cu trei peceți*. Acțiunea avansează, ca printre hârtoape, dintr-o tiradă într-alta. În comparație cu precedentul *Mihai Viteazul*, filmul are un plus de reflexivitate, care însă îi molesește ritmul și e cu atât mai lent cu cât li se impune uniform interpreților un debit plin de pauze pretins „aluzive", risipă de timp care, în verbiajul ei, înăbușă atât ideea, cât și imaginea. Pentru colorit istoric, viteazul voievod alternează, frecvent, sintagme pitorești precum „Mă doare-n cot!", „Mi-e până-n gât!" sau, și mai sugestiv, „Cât credeți că o să mai stau cu fundul pe onoare?!", cu retorice declarații, precum „Voi să las urmașilor nu glorie, nu mărire, ci neatârnare" etc. Actorii

se comportă ca niște marionete trase de sfori într-un film în care regia preferă mânuirea grupurilor. Premiul ACIN revine imaginii semnate de Iosif Demian, pus să filmeze mai mult încremenite tablouri alegorice, dar care își ia revanșa în dinamismul secvențelor ecvestre. După *Vacanță tragică* (1979), ecranizare pretins sadoveniană, dar lipsită de dulceață moldavă, după *Nada florilor*, cineastul se aruncă asupra altei opere literare cu *Imposibila iubire* (1983), superficială lectură a romanului *Intrusul* al lui Marin Preda, dreasă cu imitații din succesele românești ale timpului, de la *Proba de microfon* la *Reconstituirea*. În 1988, cu *Drumeț în calea lupilor*, Constantin Vaeni îi confruntă pe savantul Nicolae Iorga (Valentin Teodosiu), în ultimele sale ore de viață, cu Horia Sima (Dragoș Pîslaru), insignifiantul șef al Gărzii de Fier. După 1989, fostul regizor vânează posturi confortabile de director de studio sau de demnitar în CNA, abandonându-și, spre șansa publicului, profesia de bază.

VARELA, José (n. 29.12.1933, Paris). Între 1967 și 1988 este actor. Ca regizor debutează în 1967, cu *Mamaia*, un film turnat în România, având ca ambianță stațiunea titulară. Azi cu desăvârșire uitat, filmul i-a avut pe afiș pe Adriana Bogdan și Cristea Avram în rolurile principale, alături de Jean-Pierre Kalfon și Pascal Aubier. De altfel, după 1975, insul dispare cu desăvârșire de pe ecrane, manifestându-se gălăgios mai mult politic decât creativ.

VASILACHE, Vasile *vezi* Nicolae Stroe.

VASILESCU, Eftimie (n. 12.09.1895, Buzău – d. 4.02.1986, București). Face serviciul militar ca operator de actualități pentru armată și, în 1923, înființează firma „România film", dotată cu un laborator de prelucrare a peliculei în cadrul căruia produce numeroase filme documentare, dar și două lungmetraje de ficțiune, pe care le și regizează. Primul, *Legenda celor două cruci* (1925), a fost inspirat de o proză a lui I.C. Vissarion. S-a filmat pe malul lacului Herăstrău, care, înainte de a fi modernizat, oferea o exotică iluzie de sălbăticie. Regizorul făcea să vibreze pădurile Capitalei, neglijând însă calitatea prestației actorilor, între care apărea, în prolog, și Vissarion. În 1928 a dat cea dintâi adaptare după *Năpasta* lui Caragiale, film de actori, în care critica timpului elogia prestația lui Ion Manolescu („statură marțială, sânge rece"), deși *Comedia ilustrată* vedea în film „un adevărat păcat cinematografic".

Un alt film, de război, realizat în colaborare cu actorul Ghiță Popescu (1866-1943) în 1927, *Vitejii neamului*, dă naștere unei adevărate polemici cu repercusiuni nu numai în presă, ci și în Camera Deputaților, premiera fiind amânată câteva săptămâni din cauza opoziției Ambasadei Germaniei. Aceasta protesta fiindcă în corpul dramei de război fuseseră introduse actualități „instigatoare" filmate despre bombardarea Bucureștilor de zeppeline și o vizită a feldmareșalului Mackensen în Capitala ocupată. Pionier al filmului de ficțiune românesc, a mai făcut câteva scurtmetraje (*Vagabonzii de la Cărăbuș*, în 1926, sau *Cioclul sau Napoleon*, în 1927), iar în anii '40 participa, ca operator de imagine, la câteva proiecte neterminate ale lui Marin Iorda, ca *Focuri sub zăpadă* (1941) și *Cetatea fermecată* (1945).

VELICESCU, Adrian. Urmează, în anii '70, cursuri de imagine la IATC și pleacă apoi în SUA, unde activează în industria cinematografică. În 1991 realizează lungmetrajul de ficțiune *Trumpet #7*, despre un instrumentist care, cu inspirația epuizată și respirația întretăiată, se zbate într-un spital sordid. Format la școala bucureșteană de film, Velicescu duce și peste ocean incoerența cronică și dezinteresul pentru scenariu al acesteia. Dar sumbra sa dramă mai comunică, din fericire, și o plastică profund originală, care-i mai domolește spectatorului tentația de a abandona, învins, spectacolul.

VERNEUIL, Henri (Achod Malakian) (n. 15.10.1920, Rodosto, Turcia – d. 11.01.2002, Bagnolet, Franța). Își face debutul în lungmetraje de ficțiune în 1951, preluând un proiect al lui John Berry (înlăturat din motive politice), *La Table-aux-Crevés*, comedie dramatică despre un consilier municipal cumsecade (Fernandel) acuzat că și-a asasinat soția, urmat, în 1953, de *L'ennemi public no. 1* (*Inamicul public nr. 1*), parodie pe cât de incisivă pe atât de ingenioasă la adresa filmului cu gangsteri, unde Fernandel, irezistibil în dublu rol, și New Yorkul, cu amestecul său de măreție și ferocitate cotidiană, „joacă" împreună. Între timp, Verneuil s-a emancipat, vrea să facă dramă, și pentru asta i-ar trebui un Jean Gabin. Astfel se naște, în 1956, *Des gens sans importance* (*Oameni fără importanță*), un film de atmosferă mohorâtă, caracterizat de un clasicism minuțios, dar și de o impecabilă conducere a actorilor. În 1967 îl dirijează pe Anthony Quinn bătând o îndrăcită sârbă olteană cu elanul unui sirtaki, în *La Vingt-cinquième heure*

(*A 25-a oră*). Ecranizarea romanului omonim al lui Constantin Virgil Gheorghiu îi servește ca un exploziv denunț al arbitrarului și absurdului unei lumi în care oricine se poate dezmetici în afara legii. Trecut de 70 de ani, Verneuil mai păstra un proiect la care refuza să renunțe. În 1985 publicase un roman autobiografic despre propriul său destin. El îl pune în cadru, în 1991, cu *Mayrig* (*Familie renăscută*), în care-i distribuie pe Omar Sharif și Claudia Cardinale, revăzându-se pe sine copil, în personajul Azad, martor al genocidului armean.

VEROIU, Mircea (n. 29.04.1941, Târgu Jiu – d. 26.12.1997, București). Absolvă IATC în 1970 și, după filmul colectiv, de generație, *Apa ca un bivol negru* (1971), debutează, marcat de manierism și lentoare necinematografică, în tandem cu Dan Pița, în lungmetraje de ficțiune cu *Nunta de piatră* (1972), ecranizare a două proze de Ion Agârbiceanu. Succesul filmului (Premiul „pentru artă cinematografică", Ciudad de Panamá, 1974) i-a stimulat pe cei doi complici să-l recheme la bară pe scriitor cu un alt diptic, sub titlul comun *Duhul aurului* (1974), la nivelul unor decorative eseuri studențești supralicitate de critica grăbită. De remarcat doar expresivitatea ambianței, a decorului natural al „țării de piatră", pus în valoare de imaginea lui Iosif Demian. În 1975, când cei doi autori se despart, Mircea Veroiu îl ecranizează pe Slavici cu *Dincolo de pod*, adaptare după romanul *Mara*, ale cărui personaje încearcă depășirea propriei condiții, podul fiind piatră de hotar temporară și existențială. Supraîncărcată epic, drama e, mai curând, pretext de stilizare plastică, domeniu în care, cu colaborarea autorului imaginii (Călin Ghibu), cineastul strălucește. În schimb, preocuparea pentru psihologia eroilor rămâne minimă. Trăgând cu ochiul peste gard, în curtea lui Dan Pița, care se jucase de-a westernul cu *Profetul, aurul și ardelenii* (1978), Veroiu se aventurează și el în Vestul Sălbatic cu o continuare intitulată *Artista, dolarii și ardelenii* (1979), în cheie mai curând gravă decât parodică. Filmul e dotat cu cai, bătăi și canonade, ba are chiar și un duel final cu săbii, contribuție neașă la dezvoltarea genului. Dar adevărata vocație a cineastului e drama, și cât mai sumbră cu putință. Camil Petrescu, cu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, îi inspiră filmul *Între oglinzi paralele*, ingenios combinat și cu elemente din *Patul lui Procust* și *Jocul ielelor*. Veroiu tinde spre o expresie fidelă a operei

lui Camil, încercând să surprindă până și conjugala lecție de filosofie. Intriga are un fundal mai amplu, cu frământările din preajma războiului, dar predilecția spre eseul plastic impusă imaginii lui Călin Ghibu (Premiul ACIN) „ralantizează" fluxul epic. *Semnul șarpelui*, din 1982, e inspirat din romanul *Patima* al lui Mircea Micu, care creionează portrete psihologice interesante, scrie un dialog firesc, colorat, și sugerează un dinamism rar întâlnit la Veroiu. Leopoldina Bălănuță, cu patetismul ei cenzurat cerebral, Mircea Albulescu, forță a naturii dominată de luciditate, Ovidiu Iuliu Moldovan, cu o tensiune abia stăpânită, și Dorina Lazăr, într-o irezistibilă destrăbălată, întăresc unda de mister premeditată de autor. Din păcate, tabieturile stilistice ale regizorului, imaginile încremenite hieratic sau ralentiurile de ostentativă eleganță taie adesea avântul unui posibil adevărat „western" românesc. *Așteptând un tren*, următorul film, din 1982, al cineastului, evocă o posibilă *Hiroshima mon amour* bucureșteană, printr-un montaj savant elaborat și anevoios, care nu asigură nici tensiune, nici emoție. Profitând de dramaturgul începător, deci docil (Ilie Tănăsache), Mircea Veroiu improvizează scenariul direct pe platou și dezavantajele procedeului se resimt penibil în film. Ca și la *Sfârșitul nopții* (1983), unde, deși zbuciumul personajelor e remarcabil circumscris de interpreți („tristețea Ioanei Crăciunescu doare!", consemna, într-un comentariu colegial, Nicu Stan), în ansamblu, imaginea nu convinge, iar intriga însăși e implauzibilă. *Să mori rănit din dragoste de viață*, din 1984, redă avatarurile picarești (trase de păr) ale unui tandem bazat pe dihotomia „tipul cu idei *vs* tipul de acțiune", de fapt, simplu pretext de a introduce trăsniții la mare modă și în „conspirația ilegalistă". Se caută cu lumânarea ambianțe cât mai inedite, printre care fotogenia „corfei" îl va inspira, patru ani mai târziu, pe Mircea Daneliuc pentru *Iacob*. Realizatorul râvnește la „atmosferă", dar ceea ce se încheagă, ca balul formanian-pintilian sau voiajul suprarealist într-un vagon cu manechine, e total lipsit de miez dramaturgic. „O epopee a minciunii!", exclama, de la Paris, Monica Lovinescu și conchidea: „Minciună de stat pe peliculă". Cu *Adela*, realizatorul se întoarce cu osârdie spre lectura clasicilor literaturii. Subtila analiză psihologică a lui Garabet Ibrăileanu e sacrificată vanității unui pretins rafinament plastic și unor dialoguri aforistice din roman, care – fără tangență cu imaginea – rămân doar prețios livrești. Adânca melancolie a cărții e exprimată printr-o ridicolă suită de interludii-laitmotiv de

lieduri, pe versuri de Eminescu și Blaga, interpretate de Octav Enigărescu. Ceea ce mai lipsește ecranizării e sufletul răvășit al eroilor. Din 1986 până în 1990 încearcă, fără a izbuti, să facă film la Paris. După întoarcerea la București, în 1994, el ecranizează, sub titlul *Somnul insulei*, romanul *Ultimul mesager* al lui Bujor Nedelcovici. Ficțiune politică și film de investigare a dizolvării conștiințelor, cu o depeizarea esopică proprie școlii filmului românesc și o dramaturgie rudimentară, calofilia și livrescul abscons fac filmul somnolent, lipsit de reală tensiune, de viață și de adevăr. Următoarea aventură literară care-l inspiră pe realizator este *Craii de Curtea-Veche*, faimosul roman al lui Mateiu Caragiale. Proiectul aflat, încă de prin 1970, pe lista urgențelor lui Liviu Ciulei, e reciclat prin adaosuri erotice și limbaj licențios fără o vizualizare a „parfumului" Orientului, ilustrat de actori neafini, cu joc „țapăn" de marionete. După chinuitul film T.V. *Scrisorile prietenului* din 1996, autorul și-a încheiat opera cu *Femeia în roșu*, biopic despre Anna Sage, femeia care, în anii '30, l-a vândut Poliției pe John Dillinger. Doi tineri cineaști o vor descoperi mai târziu, revenită în România, încercând să-i fure secretele pentru un ipotetic film de cinema. Preluând motivul epic al unei glume literare improvizate în comun de un trio de scriitori ardeleni, adaptatorul improvizează, la rându-i, în cel mai serios registru însă, un thriller de tip Buftea pe relația Anna-Dillinger. Pentru a disimula linia narativă săracă, el recurge la tertipul sofisticării inutile a dramaturgiei, povestea Annei devenind rezultatul anchetei angajate, peste decenii, de tinerii regizori, după modelul celor doi „oameni", de marmură și fier, ai lui Wajda. Întrebat cum de a avut șansa să debuteze, unul dintre cei doi tineri cineaști răspunde: „Am avut noroc! A murit un coleg bătrân...". Privitorul din perspectiva anului 2050 s-ar putea întreba de ce, dacă tot era epuizat, a fost necesar ca bătrânul să moară și nu s-a retras de bunăvoie, pentru a-i face loc tânărului care avea mai multe de spus. Replica rămâne edificatoare pentru destinul filmului românesc în primul deceniu al „tranziției", în care tinerii cineaști au fost ținuți cu îndârjire la mare distanță de studiouri. Dispărut prematur, regizorul ar fi urmărit poate cu mândrie performanțele „noului val" românesc din primul deceniu al mileniului 3, când barierele care-i împiedicau pe tinerii cineaști să se realizeze au fost, în sfârșit, spulberate.

VITANIDIS, Gheorghe (n. 1.10.1929, Mangalia – d. 25.11.1994, Atena). Absolvă IATC în 1953 și debutează șase ani mai târziu cu comedia sportivă *Băieții noștri* (în colaborare cu Anastasia Anghel), divertisment caracterizat prin situații false, încurcături infantile dar și... distribuție salvatoare. Fie și redusă la poncifuri, maniere, gaguri stereotipe, defilarea galeriei vedetelor comediei românești (Iurie Darie, Grigore Vasiliu Birlic, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Alexandru Giugaru) rămâne impresionantă. *Gaudeamus igitur*, din 1964, viza, nu fără prospețime, un grup eterogen de candidați surprinși în timpul pregătirilor de admitere la Universitatea din Cluj-Napoca, cu varii soluții de parvenire. În 1967, inspirat de succesul teatral al dramaturgului Alexandru Mirodan, cu filmul fantastic realist-socialist *Șeful sectorului suflete*, Vitanidis realizează o transpunere în care semitonul și șoapta alcătuiau climatul unei comedii de marivodaj, curajoase în conjunctura timpului, dar zona fanteziei și oniricului prescrisă de subiect era curând abandonată convenționalului plat, din care aura poetică fusese epurată cu grijă. *Răutăciosul adolescent* (1969), „imposibila iubire" dintre un medic infatuat, trăind în confortul vilei sale exorbitante, și o simplă asistentă medicală, restituită de un text al lui Nicolae Breban, crea prilejul puternicei afirmări a Irinei Petrescu, distinsă cu Aur la Moscova și cu Premiul ACIN la București. Întreaga desfășurare a filmului *Facerea lumii*, din 1971 (după romanul și scenariul lui Eugen Barbu), poartă, în violența sa, ecoul unei palme, iar pentru rafinatul său personaj, Manicatide, Ciulei și-a compus o privire fixă de morfinoman, un tremur imperceptibil al degetelor, mișcări unduitoare și contracții de fiară încolțită. În 1972, regizorului i se oferă posibilitatea unei adevărate superproducții: biopicul *Ciprian Porumbescu*, așezat pe un bogat fundal istoric. Dar emfaza dialogului explicativo-speculativ și a manierei declamatorii a actorilor curmă, prea curând, fiorul dramei. Poate și sub presiunea „producătorilor", filmul devine o lungă înșiruire de festivități, discursuri, cântece patriotice și baluri, întreruptă, din când în când, de superbe piese folclorice în interpretarea Sofiei Vicoveanca. Frumos și rece ca un arhanghel, Alexandru Repan îi rezista lui Toma Caragiu, obtuz comisar de poliție habsburgic. În *Dimitrie Cantemir*, alt amplu film biografic care i se oferă, portretul în relief al Principelui (din nou Repan) e înconjurat de o bogată galerie de crochiuri rudimentar și univoc conturate, încă din scenariul îndopat cu dialoguri pretins aforistice,

marca Mihnea Gheorghiu. Marea surpriză vine însă aici de la actorul Ion Popescu-Gopo, care face un Petru cel Mare vital și surprinzător, oscilând, virtuos, între melodramă și vodevil. Filmul mai are și un produs secundar, *Muschetarul român*, cel mai balcanic film „european", „capă și spadă" încropite din cadre filmate la Berlin, Viena și Amsterdam și haiduci încâlciți printre peruci și florete în peripeții rocambolești, legate de un baron neamț care ar fi furat documente științifice ale lui Cantemir ce se impun recuperate. După *Casa de la miezul nopții* (1976), descriind intimist, într-o cabană, o dublă întâlnire patetic-sentimentală, realizatorul purcede din nou la o pânză amplă, *Clipa* (1979), pledoarie conformistă, abilă, ambiguă și demagogică, omagiind Epoca Ceaușescu, dupa un roman omonim al lui Dinu Săraru. Și cum istoria tot îi mai face cu ochiul, cineastul se aventurează în bogatele ținuturi ale dacilor uniți într-un mare și puternic regat sub sceptrul viteazului *Burebista* (1980). Ciocnirile geto-dacilor cu celții și romanii, precum și evenimente mai mărunte din viața marelui rege dac sunt scornite de imaginația aceluiași Mihnea Gheorghiu în *Fierul și aurul*, text anost, redundant și precar, încredințat, ulterior, publicității. Marcând depravarea totală a conceptului de epopee cinematografică națională după câteva reușite promițătoare în deceniile anterioare, biopicul se încheagă dintr-o lungă înșiruire de discursuri politice care reproduc fidel tonul și temele „Baciului de Partid și de Stat". De exemplu, „Și spuneți cetățenilor că dacii n-au încetat să fie cei mai drepți dintre traci!", când nu parafrazează de-a dreptul refrenul unui efemer imn de stat: „Muncitori și ostași, cărturari și plugari", luând în proză forma „Ostași și plugari și meșteșugari deopotrivă". Cu un asemenea dialog, realizatorului nu-i mai rămâne decât să reconstituie, ambițios, ample scene de bătălie, dar nu elocvența sabiei, ci gestul emfatic dă miezul acestei hazardate reconstituiri, o distribuție de aur rămânând captivă clamării, în ton tragic, a textelor jurnalistice. Premiul „Cântarea României" nici nu putea fi mai nimerit decernat! După *Dragostea și revoluția* (1983), abordare demagogică a contradicțiilor moralei socialiste în existența unui integru activist de partid, erou al romanului omonim de Dinu Săraru, regizorul e nevoit să accepte două dumicate din lunga ciozvârtă a Mărgelatului: *Masca de argint*, în 1985, și, în același an, *Colierul de turcoaze*, ambele cu tabaci, ciocănași, haiduci și căuzași, plus o fantezistă și inutilă trimitere la *Masca*

de fier a lui Dumas, pe fundalul pregătirii Revoluției pașoptiste. În 1988, comedia muzicală *În fiecare zi mi-e dor de tine* pare o adevărată eliberare a regizorului din carcanele unor ipostaze care nu-l avantajau. Filmul are haz, energie și mai ales meritul că propune o tânără echipă de actori debutanți, alături de vechea garnitură a comediilor noastre muzicale. Din confruntarea de stiluri și temperamente învinge... Emilia Popescu. Din păcate, o victorie fără urmările meritate în cinema. După decembrie 1989, Vitanidis n-a mai avut prilejul să reintre pe platouri și s-a dedicat muncii didactice în IATC.

VOICULESCU, Elefterie (n. 15.12.1926, Sibiu). Are la activ un singur lungmetraj de ficțiune, *Fata Morgana*, din 1981, despre vârsta tuturor posibilităților, a primei iubiri și armata ca ucenicie a maturității. Pornind de la un roman omonim de Ion Grecea, realizatorul înscrie bune secvențe de comedie lirică (eficace servită de muzica lui Ion Cristinoiu) în partea cazonă a poveștii. În rest, banalitatea didactică a filmului nostru de tineret e tratată cu stângăcia proprie unui debut întârziat în filmul de ficțiune. Deși cineastul ar mai fi meritat totuși o probă, după acest precedent, omul a fost încazarmat definitiv în genul documentar, la studioul Armatei, care, dacă nu i-a adus satisfacții, i-a oferit măcar mijloace de subzistență.

Y

YATES, David (n. 30.11.1963, Lancashire, Anglia). Face studii de cinema și televiziune la Beaconsfield și debutează ca realizator în 1988, cu un scurtmetraj ficțional. După ce e distins cu un BAFTA pentru cea mai bună serie dramatică a anului 2004, i se încredințează *Sex Traffic*, frescă dedicată businessului de carne vie european, dramă deosebit de ambițioasă, care se petrece la Chișinău și Boston, Londra și Oravița, pe Adriatica italiană și în Roma, în care se vorbește multă engleză și română, dar și kurdă, bosniacă și italiană. Această autentică globalizare a acțiunii nu diluează coerența și intensitatea construcției dramatice (Abi Morgan). Filmul e solid și substanțial în decupajul său baroc, virulent politic, dar realizat cu rafinament și sensibilitate, iar actorii, inclusiv interpretele românce (Anamaria Marinca – Premiul BAFTA; Maria Popistașu; Rodica Negrea) excelează. Singurul lucru care sărăcește veridicul rămâne lipsa totală a culorii accentului „moldovinesc", lucru pe care spectatorul britanic n-are cum să-l simtă. Premiul BAFTA pentru cel mai bun film al anului.

Z

ZENIDE, Ruxandra (n. 1975). Părinții ei sunt de origine elvețiană. A studiat dreptul internațional la Geneva și Praga. După scurtmetrajul *Green Oaks* (2003), care a cules laurii câtorva festivaluri, a realizat, în 2005, cu sprijinul CNC, lungmetrajul ficțional *Ryna*. Eroina ei care robotește la benzinăria familiei e luată adesea drept băiat, fiindcă tatăl, care băiat și-ar fi dorit, o ține tunsă și-o îmbracă în salopetă. Dar, într-o zi, apare un atrăgător antropolog străin și feminitatea fetei înflorește în asemenea măsură, încât nici primarului nu-i mai poate rămâne indiferentă. Debutul regizoral e simplist ca idee narativă, dar bine scris de Marek Epstein și excepțional jucat de Dorotheea Petre. A obținut Premiul pentru debut Nuovi Sguarde la Milano, Premiul publicului la Annonay, Trofeul Don Quijote la Trömse, Premiul Fondazione Mediterraneo la Napoli și Trofeul Luna de Aur la Valencia. Protagonista a fost și ea distinsă cu Premiul secțiunii „Un Certain Regard" a Festivalului de la Cannes. Următorul proiect al Ruxandrei Zenide, anunțat în coproducție prin 2010, are un titlu intens feminin: *Despre cosmetice și fericire*.

ZINCĂ, Andrei (n. 5.02.1955, București). A urmat studii de imagine la ATF între 1975 și 1979. În 1982 părăsește țara, lucrând întâi în Perú, apoi în SUA filme de televiziune. Debutează târziu în lungmetraj, cu *Puzzle* (2013), realizat cu sprijinul CNC. Adaptare a unei piese de teatru de Mario Diament, este o dramă care încearcă să surprindă schimbarea dramatică de valori etice din România postrevoluționară. Un executor judecătoresc trecut de 50 de ani și frustrat de singurătate în viața de familie își dă seama că singurul prieten îi este un bătrân scriitor orb, pe care îl cunoaște când, la comanda unui rechin imobiliar, trebuie să-l evacueze din propria locuință. Inspirat de gândirea acestuia, e gata să sacrifice tot ce construise pentru o femeie mult mai tânără decât el. La fel ca piesele unui puzzle, destinele protagoniștilor

se înlănțuie și se întâlnesc într-un final, din păcate neconvingător, lungit excesiv și lichefiat. Dar filmul e bine scris, pregnant în atmosfera pe care o invocă și admirabil interpretat de întreaga echipă de interpreți din generații diferite, care-i numără pe Adrian Titieni, Cătălina Mustață, Ioana Pavelescu, Dan Nuțu, Rodica Mandache și Skovrán Tünde.

În colecția Cinema

au apărut:

Alex. Leo Șerban – *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*
Andrei Gorzo – *Bunul, răul și urâtul în cinema*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. I: *De la „Stropitorul stropit" la „Rapacitate" (1895-1924)*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. II: *De la „Ultimul dintre oameni" la „Don Juan" (1924-1927)*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. III: *De la „Cântărețul de jazz" la „Luminile orașului" (1927-1931)*
Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor stabilite prin votul a 40 de critici*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. IV: *De la „A noastră-i libertatea" la „Pe aripile vântului" (1931-1939)*
Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu (coord.) – *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*
Cristian Tudor Popescu – *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*
Tudor Caranfil – *Istoria cinematografiei în capodopere. Vârstele peliculei* (ediția a II-a), vol. V: *De la „Cetățeanul Kane" la „Trăiască Mexicul!" (1939-1979)*
Marilena Ilieșiu – *Povestea poveștii în filmul românesc (1912-2012)*
Tudor Caranfil – *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*

www.polirom.ro

Redactor: Adrian Botez
Coperta: Carmen Parii
Tehnoredactor: Luminița Păun

Bun de tipar: octombrie 2013. Apărut: 2013
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700506, Iași, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53 • C.P. 15-728
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tipografia S.C. MEDIAPRINT S.R.L.
Str. București nr. 254-256, Călărași, 9100058
tel.: (0242)31.12.95, fax: (0242)31.12.95